

HEINRICH MARIA LÜTZELER

FORMEN DER KUNSTERKENNTNIS

MIT EINEM VORWORT VON MAX SCHELER

MIT EINEM TITELBILD UND 9 TAFELN

VERLAG FRIEDRICH COHEN IN BONN · 1924

Ohne solche Wanderungen durch das ganze Gebiet der Möglichkeiten kann man die Wahrheit unmöglich treffen und zur rechten Einsicht gelangen. *Plato im „Parmenides“*

VORREDE

Die neue Philosophie, die es versucht, den geistigen Kosmos — wie er sich an und in der Geschichte des Menschen als Verwebung von Tradition und creatio continua auferbaut — zurückzuführen und einzuwurzeln in Ideen und in Urphänomena, in die schöpferische Kraft zugleich des Geistes, vor dem jene ewigen „Väter" und „Mütter" dieses Kosmos als die Leitsterne seiner Hervorbringungen immer neu auftauchen, hat bisher das Reich der Kunst nur selten, und wo es geschah, nur unzureichend in ihre Betrachtung und ihr Urteil einbezogen. Die „phänomenologische Ästhetik" blieb trotz reicher Arbeit, besonders M. Geigers, der Kunst ferne, — ganz beschäftigt mit den ästhetischen Elementarphänomenen, die zwar für die Kunstlehre nicht ganz so bedeutungslos sind, wie es Conrad Fiedler in seinem Buche: „Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" meinte, aber doch nur eine sehr nebensächliche Bedeutung besitzen für die Erkenntnis ihres Wesens. Denn die Kunst ist nicht nur Darstellung und Fühlbarmachung ästhetischer Werte, die auch ohne sie schon Sinn und Bestand hätten; sie ist noch weit mehr und ganz anderes: z. B. „Erkenntnis" und Aufschließung einer nur ihr zugänglichen Weltseite kraft des Processus der Darstellung selbst, Ausdruck eines Lebens und einer menschlichen Idealbildung, Erweckung und Entfaltung geistiger Kräfte im Menschen, die ohne sie ewig geschlafen hätten; ja in letzter Hinsicht ist sie nichts weniger als der Versuch immer neuen Nachvollzugs des schöpferischen Doppelprozesses, in dem aus dem Grunde aller Dinge „Welt" immer neu hervorbricht: der Vermählung von „Drang" und „Geist" und ihres Nachvollzugs im „Bilde". Das „Außersichtreten", die „Ekstasis", ist der „Ort" aller In-

spiratio und Conceptio und stets das Erste, die Gliederung des „Empfangenen" im Prozesse der Darstellung und in bewußter Formgestaltung an einem adäquaten „Material" das Zweite, Technik erst das Dritte; die Ekstasis aber ist immer Einswerden mit dem dunklen Drange, aus dem die „Bilder" der Dinge effulgieren und zugleich Einswerden mit den hellen Ideen des Urgeistes, „nach" denen sie effulgieren und die ihre ewigen Maße sind. Was die Gottheit (Deitas) „wesete", ehe Welt, ja Gott (Deus) war, das ist das Lichtmeer, in das der Geist des Künstlers eintaucht, um einen Tropfen dieses Meeres zu gewinnen; und was im Urgrunde trieb und drängte, ehe der Geist der ewigen Drangpotenz möglicher Phantasie eine Idee vorhielt, das ist der lebendige dunkle Kraftstrom, in den der Künstler das Zentrum seiner gesammelten Triebenergien, das Zentrum seines „Eros", hineinwirft — Fühlung und „unio" gewinnend mit der natura naturans. „Conceptio" aber ist die Durchdringung des in diesen beiden Ekstasen also Empfangenen, — der werdende Keim des Werkes. — Platon und Dionysos! —

In diesem Werke hat einer unserer jungen Freunde versucht, eine Brücke zwischen der neuen Philosophie und den Formen der Kunstbetrachtung zu bauen, die des doppelten Interesses sowohl der Kunstliebhaber, der Kunstforscher und -kritiker als auch der Philosophen und Ästhetiker in hohem Maße würdig ist. Unser Freund verfügt nach unserer Meinung über eine sehr reiche und vielseitige Kompetenz zu diesem Unternehmen. Er ist Kunstliebhaber, Kunstforscher und Philosoph zugleich und in seltener Durchdringung. Er hat sich in langen Studien die Techne, die Methode und den Geist rechter „Wesens- und Ideenforschung" besonders in der Sphäre der Geistes- und Kulturphilosophie mit zunehmendem innerem Erfolge angeeignet; und er hat zugleich in einem sehr lebendigen und intimen Verkehr mit alter und neuer Kunst, vor allem seiner rheinischen Heimat, eine Fülle von Eindrücken, Bildern und wohlgeordneten, feinqualifizierten Kunsterlebnissen gewonnen, wie sie dem Nur-Philosophen meist gebrechen. Er, den sichtbarlich eine regsame und strenge Liebe zur Kunst leitet und auf dessen Selbstgestal-

tung und Stilform des Schreibens die Kunst ihre heilsame Wirkung fühlbar ausübte, — er hat durch ernste und gründliche kunstwissenschaftliche und kunsthistorische Arbeit seinem feinen Geist und Geschmack auch eine Basis zu geben gewußt, deren Wert eine hohe akademische Anerkennung unseres kunstwissenschaftlichen Kollegen in Bonn gefunden hat.

So war er in besonderem Maße berufen, die „Formen der Kunstbetrachtung" zu schreiben, von der „natürlichen Betrachtung" über die genießende und wissenschaftliche resp. kritische hinweg bis zur philosophischen und „mythologischen".

Ein eigenartiges, aber sehr anziehendes Werk, erinnernd manchmal an die Kunstbücher der Renaissancekünstler, an eine fast leonardeske Verteilung der Interessen an Kunst, ist so entstanden und wird hier dargeboten.

Für die Kunstphilosophie ist dies Werkchen sicher nicht ein letztes Wort — wenn es ein solches gibt; aber auch nicht der Versuch zu einem letzten Wort. Aber es ist für eine erhebliche Anzahl von kunstphilosophischen Fragen eine vorzügliche Vorarbeit — mehr als ganze Folianten von Schulästhetik.

Köln, im August 1924.

Max Scheler.

INHALT

NATÜRLICHE KUNSTBETRACHTUNG

DIE KUNSTBETRACHTUNG DES BEWUSSTEN MENSCHEN

I. Teil:

Kunstphilologie

II. Teil:

Skizze zu einer Wesenslehre der Kunst

III. Teil:

Kunsterschließung

KUNSTMYTHOLOGIE

NATÜRLICHE KUNSTBETRACHTUNG

1. PROBLEMSTELLUNG

Die folgenden Untersuchungen richten sich nicht auf das Wesen, sondern auf das Erkennen der Kunst. Zwar setzt die Beurteilung dessen, was rechtes Erkennen sei, die Wesenserfassung des Erkenntnisgegenstandes voraus, von dem aus allein die Frage der Adäquation und Nichtadäquation, der Wahrheit und Falschheit entschieden werden kann; aber trotz dieser innerlich begründeten Verknüpfung von Erkenntnistheorie und Ontologie erscheint es uns als möglich und fruchtbar, das Erkenntnisproblem zunächst isoliert zu behandeln und die Wesenslehre erst an der Stelle zu entwickeln, wo sie aus dem Erkenntnisproblem notwendig hervorwächst, und sie auch dann nur so weit zu geben, wie die Erkenntnislehre sie unbedingt verlangt. Darin liegt eine Beschränkung, vielleicht aber auch ein Vorzug. Zwei Gründe veranlaßten uns, diesen Weg zu wählen. Einmal fordert der heutige Stand der Kunstphilosophie, daß endlich einmal die fast immer vollzogene Verquickung von Erkenntnistheorie und Ontologie einer klärenden Scheidung weicht. Dann aber glaubten wir auch, uns und dem Leser die Einsicht zu erleichtern und sie vor einer Trübung durch übereilte Hypothesen eher bewahren zu können, wenn wir nicht gleich an den Anfang eine diktatorische Bestimmung von dem Wesen der Kunst und der idealen Kunsterfassung setzten, sondern bei der Darstellung der einzelnen Betrachtungsarten deren Mängel, damit aber auch die Aufgaben einer umfassenden Kunstanschauung, damit aber auch das Wesen der Kunst überhaupt in allmählich enthüllender Unter-

suchung uns verdeutlichten, so wie aus dem Marmor durch die Schläge des Bildners die Figur herausgetrieben wird und erst nach und nach gestalthafte Klarheit gewinnt. Indem wir nun die Grundformen der Kunsterkenntnis in sachsystematischer Folge beschreiben und bei jeder die Frage stellen, wie weit sie das Kunst-Sein begreift und inwiefern sie nicht zureicht, hoffen wir bei der Beantwortung dieser Frage gleichzeitig unsere Anschauung vom Wesen der Kunst uns bewußt zu machen und zu prüfen.

Dabei soll jedoch das Gebiet der Erkenntnis nach zwei Richtungen hin eingeschränkt werden. Erstens richten wir uns allein auf die raumbildenden Künste (Architektur, Plastik und Malerei), nicht aber auch auf Dichtung und Musik, geschweige denn auf die Kunst als solche; und zwar geschieht es darum, weil jede Kunstgattung eine Fülle von Sonderproblemen enthält, die bei einer allgemeinen Behandlung aller Künste selbst dann kaum die genügende Beachtung finden könnten, wenn der Erkennende über das genügende Maß kunstgeschichtlicher Einsichten verfügte, die ihm (im Gegensatz zu den meisten ästhetisierenden Philosophen) erlaubten, auf realitätsfremde, rein konstruktive Spekulationen zu verzichten. Die zweite Einschränkung besteht darin, daß wir uns nur mit den Formen der Kunsterkenntnis befassen, die sich auf konkrete Werke richten, nicht aber Wesen und Aufgaben der Kunstphilosophie darstellen, die als eine auf reine Wesenheiten hingeordnete Erkenntnisform von den Typen der konkreten Kunsterfassung grundsätzlich geschieden ist und darum in diesem Zusammenhang wohl geübt, doch nicht erörtert werden soll.

Das Ziel nun, das diese gesamte Darstellung verfolgt, ist keineswegs dahin zu kennzeichnen, daß eine Form der Kunstanschauung unter Verwerfung der übrigen als die einzig sinngemäße gepriesen werden soll; wenn wir auch durchaus nicht darauf verzichten, das Wertverhältnis der einzelnen Typen zu untersuchen, so soll neben und vor dieser Wertordnung jede Form in ihren besonderen Vorzügen, in ihrer Eigentümlichkeit und Unersetzlichkeit gesehen und gewertet werden; wir wollen nicht zunächst eine Kritik geben, sondern die für eine ganz-

heitliche Kunsterfassung notwendige Kooperation der verschiedenen Erkenntnisweisen aufzeigen, von denen jede in ihren Grenzen eine andere Bedeutung hat.

In diesem Sinne möchten wir vor allem die Kunstbetrachtung des natürlichen Menschen auf Wesen und Wert hin untersuchen, ohne sie gleich von vornherein als Dilettantismus abzutun. Die natürliche Kunstbetrachtung ist ein Teil der natürlichen Weltanschauung. Unter dieser ist jene Form der Welterfassung zu verstehen, die dem Menschen als solchem zukommt, die ihm mit der Geburt, nicht aber durch irgendeine Tradition gegeben ist, so daß sich in ihr der Mensch schlechthin (nicht aber eine Art von Mensch) jenseit eines bestimmten Lebens- oder Bildungszusammenhanges ausspricht.

Daraus ergibt sich, daß wie die natürliche Weltanschauung überhaupt die ursprüngliche Form der Welterfassung, so auch die natürliche Kunstbetrachtung die ursprüngliche Form der Kunsterkenntnis ist. Um sie in der ganzen Weite ihres Wesens zu erfassen, müssen wir unsere Anschauung von ihr gegen einige leicht eintretende Verengungen sichern.

Die natürliche Kunstbetrachtung deckt sich nicht mit der Kunstauffassung des Kindes. Richtig ist, daß sie dem Kind von Natur eigen ist. Aber einerseits hat sie engere Grenzen, insofern das Kind durch Bildungseinflüsse oder durch eine besondere Begabung (z. B. Mozart!) aus dieser Richtung abgedrängt werden kann und die „Kunstbetrachtung des bewußten Menschen“ übt; andererseits hat sie weitere Grenzen, insofern sie prinzipiell auf allen Lebensstufen möglich ist. Nicht alle Kinder sind natürliche Kunstbetrachter; nicht alle natürlichen Kunstbetrachter sind Kinder.

Die natürliche Kunstbetrachtung deckt sich ebensowenig mit der Kunstanschauung des „Volkes“ d. h. aller den sozialen Oberschichten entgegengesetzten Gruppen, insofern sie sich ebenso bei jenen wie bei diesen aufzeigen läßt.

Nicht minder falsch ist es, sie einer oberflächlich stümperhaften Kunsterkenntnis, dem „Dilettantismus“, gleichzuordnen. Es ist irrig, (in Verbindung mit ihrer Zuweisung an das

„Volk") ein abfälliges Werturteil über sie auszusprechen, indem man sie etwa lediglich als Vorstufe oder Verdumpfung der „wissenschaftlichen Kunstbetrachtung" ansieht. Demgegenüber muß behauptet werden, daß sie, rein an sich betrachtet, nicht eine Vorstufe abgibt, sondern eine selbständige Einheit darstellt, und daß sie nicht minderwertig ist, sondern spezifisch ihr eigentümliche Werte verwirklicht. Was nun ihr Verhältnis zu den übrigen Erkenntnisformen angeht, so wird die Untersuchung erweisen, daß sie in bezug auf das Verknüpfungssystem aller Betrachtungsformen nicht nur für die wissenschaftliche Kunsterkenntnis die Grundlage bildet und daß sie in bezug auf das Wertsystem aller Betrachtungsformen der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung nicht schlechthin untergeordnet ist, sondern nur einer bestimmten Form derselben.

Schließlich besteht zwischen der natürlichen Kunstbetrachtung und der Betrachtungsweise der „Laien", d. h. aller nicht zünftigen Forscher, durchaus nicht immer eine unbedingte Gleichheit, da es einerseits typische Verhaltungsweisen zur Kunst gibt, die weder dem Gelehrten noch dem natürlichen Menschen eigen sind, und da andererseits die natürliche Kunstbetrachtung auch in die Forschung Eingang finden kann (wie das IX. Kapitel zeigen wird).

Das Wesen des natürlichen Menschen ist nun positiv in bezug auf den Erkenntnisakt und in bezug auf den Erkenntnisgegenstand durch einen besonderen Ausgangspunkt und durch einen besonderen Zielpunkt bestimmt.

Sein Ausgangspunkt in bezug auf den Erkenntnisakt besteht darin, daß er unkritisch ist, daß er das Problem der von subjektiven Elementen freien Erfassung des Gegenstandes nicht sieht.

Sein Zielpunkt in bezug auf den Erkenntnisakt ergibt sich daraus, daß er unsystematisch ist, daß er nicht Zusammenhänge schauen will, sondern das einzelne Werk.

Seinen Ausgang bei der Beurteilung des Erkenntnisgegenstandes bezeichnet die These, daß die Kunst seiner vitalen Umwelt zugehöre.

Sein Ziel bei der Beurteilung des Erkenntnisgegenstandes fin-

det er darin, daß er die Kunst ähnlich wie seine Umwelt beherrschen will und sie deshalb dieser einzuordnen sucht.

Nun existiert aber der natürliche Kunstbetrachter rein nur in der Idee; absolut natürlich ist die Betrachtung niemals, weil jeder mit irgendeiner Tradition behaftet ist. So besteht denn für diese Untersuchung die Gefahr einer Verwechslung des relativ natürlichen Kunstbetrachters mit dem absolut natürlichen Kunstbetrachter, was uns dazu zwingt, unsere Ergebnisse durch den Hinweis auf andere natürliche Betrachter zu sichern, die sich außerhalb unserer vital und bildungsmäßig gebundenen Welt geäußert haben.

2. GRUNDGESETZE

Der natürliche Mensch betrachtet seine Welt als Welt überhaupt. Indem er das wesentlich Besondere des Ich und das wesentlich Andersartige des Nicht-Ich immer in gewisser Weise übersieht, indem er weiterhin das Nicht-Ich dem Ich ein- oder unterzuordnen sucht, kommt es zu einer Verengung seines Blickfeldes, deren Grenzpunkte zwei „Wesensgesetze" und zwei „Vorzugsgesetze" bestimmen. („Wesensgesetze" umgrenzen den Bereich der Erkenntnis, „Vorzugsgesetze" beschreiben die Anreize zur Erkenntnis. Die einen bestimmen die Möglichkeiten der Auswahl, die andern die Auswahl der Möglichkeiten. Die einen sind bei jeder Erkenntnis, die andern bei den meisten Erkenntnissen des natürlichen Menschen wirksam.)

Wesensgesetze:

I. Vom ganzen Bereich der Kunst sind dem natürlichen Menschen nur die streng gegenwärtigen Werke wirklich zugänglich.

II. An den gegenwärtigen Werken ist ihm nicht die Sphäre des Künstlerischen, sondern die des Wirklichkeitsgemäßen zugänglich.

Vorzugsgesetze:

Unter den wirklichkeitsgemäß beurteilten Werken der gegenwärtigen Kunst bevorzugt er bestimmte:

1. wegen der besonderen Art dessen, was sie ihm darbieten;
2. wegen der besonderen Form, in der sie es ihm darbieten.

3. WESENSGESETZE

Für den natürlichen Menschen haben der Raum und die Zeit, in denen er lebt, bedingungslose Geltung. Er erfüllt nicht die erste Voraussetzung einer wirklichen Geschichtserschließung, daß er nämlich die Gesetzesstruktur der eigenen Welt von der Gesetzesstruktur der Fremdwelt wohl unterschiede; damit tritt er in einen unbedingten Gegensatz zu dem Historiker, der grade in jener Unterscheidung den Ausgangspunkt seiner Forschungen erblickt. Daraus ergibt sich dies: Wirklich erkennen kann der natürliche Mensch nur die Gegenwartskunst." *)

Diese „Gegenwartskunst" ist allerdings nicht gleich der „Kunst der Gegenwart". Denn zeitliche Ferne ist kein unbedingtes Merkmal für innere Fremdheit: Hans Sachs ist für den heutigen Deutschen weit lebendiger als Herder, weil jener ihm viel schlackenreiner seine völkische Besonderheit verkörpert. Zeitliche Nähe verbürgt andererseits durchaus nicht immer eine innere Vertrautheit: Reger ist nicht jedem deutschen Musikliebhaber der Jetztzeit so verständlich wie der zeitlich fernere Mozart. So können also zeitlich „vergangene" Werke noch als lebendig empfunden werden, während zeitlich „gegenwärtige" absolut zurücktreten. Auf diese Weise gewinnen wir kein Prinzip, nach dem wir den Bezirk der natürlichen Kunstbetrachtung abgrenzen können. Das gibt vielmehr bei dem natürlichen Betrachter den Ausschlag: nur diejenigen Werke haben für ihn unmittelbar Bedeutung, die dem Boden, auf dem er steht, entwachsen sein könnten. Daraus folgt, daß dem natürlichen Menschen von heute Antike und Mittelalter, Renaissance und Barock, selbst die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts in ihrer Gesamt-

*) Wie weit das Unverständnis gegenüber der „fremden" Kunst beim natürlichen Menschen geht, wie er sie bisweilen nicht einmal mehr optisch aufnehmen kann, vgl. Frobenius, Volksmärchen der Kabylen I, 9, wo es in bezug auf uralte, strengflächige Felszeichnungen in den Atlasländern heißt: „Die heutigen Berber und noch weniger Araber verstehen diese Schilderungen nicht; letztere sind ja überhaupt kaum fähig, ... Flächendarstellungen bildmäßig zu sehen, sind also hier vor unlösbare Rätsel gestellt. Die Felsen mit Zeichnungen sind ihnen einfach hedschera magtuba = beschriebene Felsen."

heit fremd sein müssen. Wer ehrlich ist, muß bekennen, daß der Weberzyklus einer Käthe Kollwitz dem heutigen natürlichen Kunstbetrachter Europas — nicht nur dem Arbeiter — mehr sagt als etwa Michelangelos Deckengemälde, weil jene Zeichnungen aus ihm vertrauter Atmosphäre geboren sind (ebenso bedeuten Shakespearetragödien im heutigen Theater wenig neben modernen realistischen Stücken). Unsere Gegenwart bietet eben für Michelangelo, Dürer oder Holbein nicht so unbedingt den nährenden Grund wie für Strindberg oder Wedekind. Damit ist nicht gesagt, daß der natürliche Mensch die Werke jener Meister durchaus falsch beurteilen müsse; nur dies wird behauptet: Er sieht die Werke der nicht „gegenwärtigen" Kunst nur so weit, als diese noch zur „gegenwärtigen" Kunst gehören könnten, als sich ihre Welt mit der seinen deckt.

(Selbstverständlich können auch heute einzelnen Menschen, die in einer andern Gegenwart leben als in der allen deutlichen, antike oder mittelalterliche Werke, die dem heutigen Europa als Ganzem nicht mehr vertraut sind, uneingeschränkt und ursprünglich gegenwärtig sein.)

Der natürliche Mensch erkennt nun nicht nur lediglich die „Gegenwartskunst", sondern er hat auch die Neigung, lediglich „Gegenwartskunst" zu erkennen. Während der Historiker den ausgeprägten Willen hat, das Fremdartige zu erfassen, hat der natürliche Mensch den ausgeprägten Willen, das Fremdartige von der Betrachtung auszuschließen.

Eine solche Tendenz ist geeignet, die Gefahr einer Mißdeutung fremder Kunst einzuschränken, wenn die nicht vertrauten Gestaltungen weder ihrem Dasein noch ihrem Sosein nach den Erkenntnisakt bestimmen. Aber es muß zu einem Irrtum kommen, wenn sie nur mit ihrem Dasein und nicht mit ihrem Sosein in ihm wirksam werden; d. h. im ersten Falle scheiden sie völlig aus der Betrachtung aus, im zweiten Falle wird ein dem Betrachter vertrautes Sosein in sie hineinprojiziert.

Ist nun schon durch die Beschränkung auf die Gegenwartskunst der Bereich der natürlichen Kunsterkenntnis eingeengt, so

tritt eine noch stärkere Begrenztheit bei der Auffassung dieser Kunst zutage.

Als Simplizius Simplizissimus (in dem Roman von Grimmelshausen, I, 10) eine Illustration zu der Geschichte des armen Hiob in die Hände bekommt und auf dem Bilde eine Feuersbrunst wiedergegeben sieht, da eilt er fort und will Wasser zum Löschen holen; denn ihm „bedünkte die Not vorhanden zu sein". Ein Stück Simplizius steckt in jedem natürlichen Betrachter — wenn nicht der Intensität, so doch der Art nach. Diese Auffassung der Kunst als Leben bildet den Kern seines Wesens, wie ja überhaupt bei allen Formen der Kunsterfassung die Beantwortung der Frage, was Kunst ist, über ihre Eigenart letztlich entscheidet.

Das Verhältnis des natürlichen Menschen zur Kunst und zur Realität umgrenzen drei Eigentümlichkeiten:

1. Es gibt für ihn zunächst nichts Lebloses.

2. Er glaubt, daß die im Kunstwerk dargestellten Gegenstände dasselbe Leben hätten, wie die Dinge und Wesen, die ihnen in der Realität entsprechen.

3. Er ist geneigt, die Dinge und Wesen der Realität mit den Eigenheiten spezifisch menschlichen Lebens zu versehen. So schlafen beim Primitiven, beim Kinde und beim Dichter, der weitgehend natürlicher Mensch bleibt, die Blumen, die Tiere reden, das Holz ächzt usw.*).

Dort nun ist das Wesen des natürlichen Menschen schon verblaßt,

1. wo es zum Begriff der toten Natur kommt,

2. wo er den Unterschied zwischen dem Leben der Kunst und dem der Tagesrealität verspürt und

3. wo er den einzelnen Seinsformen eine eigene, vom Menschen verschiedene Gesetzlichkeit des Lebens zugesteht.

Aber wir haben auch dann noch einen natürlichen Menschen

*) Vgl. auch Klages, Vom kosmogonischen Eros S. 11. „Im alten Germanien wünschte man dem Baum ‚Guten Morgen' und sagte ihm feierlich den Tod des Hausherrn an. Manche Afrikaner weckten durch Trommelwirbel ihre Kähne und sangen sie nach geschehener Fahrt mit Schlummerweisen wieder in Schlaf."

vor uns, wenn der Betrachter die Gestaltung zwar nicht mehr als greifbare Wirklichkeit, aber zum mindesten wie greifbare Wirklichkeit beurteilt, wenn ihm das Anderssein der Kunst zwar gegeben ist, aber als Leersphäre gegeben ist, wenn er zwar weiß, daß Kunst etwas Besonderes ist, aber nicht sieht, was das Besondere ist. Wenn Wölfflin sagt:

„Man nimmt die Kunst nicht viel anders als die Wirklichkeit und findet den Unterschied zwischen dem, was der Stein bietet, und dem, was das Leben bietet, wesentlich in der gewählten Form oder der Art der Formenzusammenstellung",

so charakterisiert er damit diesen Spätlingstypus des natürlichen Kunstbetrachters, und treffend kennzeichnet er auch, was jenem mangelt, wenn er fortfährt:

„So groß aber ist der Gegensatz zwischen der gestalteten Form der Kunst und der ungestalteten Form der Wirklichkeit, daß der behauene Stein — stelle er vor, was er wolle — wie etwas Überirdisches aus dem Zusammenhange der gewöhnlichen Sichtbarkeit entrückt erscheinen und mit geheimnisvollem Wohltun die Sinne umfangen muß."

So ist dem natürlichen Betrachter das Kunstwerk Darstellung einer Wirklichkeit, und zwar ruht der Ton auf „Wirklichkeit", nicht auf „Darstellung". Ihn packt es, daß eine buntbewegte Welt da ist; aber er sieht nicht zu, wie diese Welt Erscheinung geworden. Formung ist für ihn selbstverständlich; Leben ist alles, das Bannende und Wunderbare. Auf dieses Leben richtet sich sein Blick, auf seine Gewalt, nicht auf seine Gestalt, auf das pure Was, nicht auf das Wie. Erkenntnisgegenstand ist das Motiv, Erkenntnisproblem das Motivverständnis, Erkenntnismittel die Motiverklärung durch Spruchband, Inschrift usw. Die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit gilt als Lob; die Abweichung von der Wirklichkeit wird mit Verwunderung oder Mißbehagen aufgenommen.

4. VORZUGSGESETZE

Der natürliche Mensch wählt sich aus den Realitäten, die die Kunst ihm gibt, ein Leben ganz besonderer Art aus. Bezeichnend dafür ist die Erzählung, die Goethe in Sesenheim vorträgt, in welcher „das Gemeine mit dem Unmöglichen anmutig genug

wechselte“[1]). Leben ist für ihn zunächst die allen gemeinsame Wirklichkeit, an der er unmittelbar persönlich teilnehmen kann. So lockt ihn das Landschaftsbild zu den Fragen, ob es schön sei, in dieser Landschaft spazieren zu gehen; ob er eine ähnliche Gegend kenne; was er erlebt habe, als er diese gesehen; welchen Zwecken der Boden diene; ob sein Nutzwert groß sei usw. Dann aber sucht er auch das Außerordentliche, das Geheimnisvolle wie das Absonderliche, seltsame Gestalten und seltsame Schicksale, die Mär. Nach der Eroberung neuer Wirklichkeiten durstend, will er, daß ihm „wunders vil geseit“ werde.

Aber nicht nur in bezug auf die Art des Gegenstandes, sondern auch in bezug auf die Art der Vergegenständlichung zeigt er sich wählerisch.

1. Er fordert, daß er ein Werk leicht überschauen kann.

Er will es geistig ohne Mühe überschauen können. So nimmt er nicht gern die Schwierigkeiten auf sich, in ein fremdartig geschautes Bild sich hineinzusehen; die Kreuzigung auf dem Externstein tritt neben einer Kreuzigung von Grünewald zunächst einfach nicht in Erscheinung, wenn wir den natürlichen Betrachter des heutigen Europa unbeeinflußt sich entscheiden lassen.

Er will das Werk auch sinnlich ohne Anstrengung überschauen können. Deshalb zieht er ein Bild mit wenigen charakteristisch geformten Figuren einem andern mit einem großen Aufwand von Personen, etwa einer verquollenen Schlachtdarstellung, vor*).

2. Er fordert, daß der Gehalt dem ersten Blick sich aufdrängt.

Weil der Ausdruck zu tief liegt, geht der heutige natürliche Betrachter unseres Kulturkreises an einer archaisch-griechischen Plastik meist vorüber. Erst da, wo das Wesen mehr nach außen drängt, mehr in abtastbaren Einzelheiten sich darstellt, setzt bei ihm ein stärkeres Interesse ein. Spätgotische Pietàdarstellungen erregen innigste Anteilnahme; ob sie nun Liebe oder Abneigung wecken — sie bannen, und zwar nicht etwa deshalb, weil sie aus einer größeren Erlebnisfülle geboren wären, sondern weil bei ihnen der Ausdruck überbetont und in die Zone einer grellen Sichtbarkeit gerückt ist, in der sich auch die Dinge des Tages

*) Wie diese Tendenz beantwortet wird durch die Freude am Betrieb, vgl. Kap. IV, 3.

befinden; damit soll nicht gesagt sein, daß hier keine tiefere Schicht vorhanden sei, daß das Erlebnis oberflächenhaft bleibe; nur dies wird behauptet, daß der Ausdruck auch in diese unmittelbar gegebene Sphäre hineinreichen muß, wenn der natürliche Betrachter einen nachhaltigen Eindruck empfangen soll. — Bei der Pietà wird nun noch dadurch besonders die Erfassung des Gehalts erleichtert, daß die Darstellung nur einen Augenblick festhält, aber nicht wie die griechische Figur Symbol für ein ganzes Menschenleben ist; sie zeigt den Menschen nicht in der Rundheit seiner Individualität, sondern in der Auswirkung einer bestimmten Möglichkeit dieser Individualität, in einer charakteristischen Lage. Von hier aus versteht man, daß unter den Plastikern der Vergangenheit Michelangelo, unter den Malern Grünewald so sehr ansprechen müssen. Sie bekennen nicht nur (wie jeder Künstler), sie sind Bekenner; ihre Gestalten drängen aus der Werkumgrenzung zu schauenden Menschen hin, die sie überzeugen wollen. Und gerade das wünscht der natürliche Betrachter, daß das Werk ihn „anspreche".

3. Eine Verdeutlichung dieser Tendenz können wir gewinnen vom Problem der Ruhe und Bewegung aus. Wir fragen uns: welchen Figuren wird der natürliche Betrachter die meiste Aufmerksamkeit widmen — dem Bamberger Adam, der Bamberger Sibylle oder der Madonna vom Sterzinger Altar? Vor dem Bamberger Adam wird er aus vielen Gründen kaum länger verweilen, u. a. deshalb, weil hier zu wenig geschieht, weil er in einer vollkommen geglätteten Ruhe dasteht, fast jenseit des Lebens; die mildernde Anmut, zu der die Festigkeit durch die aufgehobene Hand sich lockern könnte, wird in ihrer Wirkung nicht gebilligt, sondern versteinert sofort wieder zu jener Gebärde, die für eine Zeitlosigkeit Geltung hat. — Mehr Bedeutung hat für ihn die Sibylle von demselben Dom. Da ist eine Ahnung von bronzenem Schreiten in der Gestalt, von furchtbarem Zorn in den Zügen, von ehernen Worten um den zerpreßten Mund. Sie lebt nicht nur in der Welt felsharten Seins; sie ragt auch in jene Kreise, wo ein Fortrücken vom Hier zum Dort möglich erscheint; jeden Augenblick könnte ein aufwühlendes Geschehen

einsetzen. — Aber auch von ihr wird der natürliche Betrachter ablassen angesichts der Sterzinger Madonna. Da findet sein Auge eine unendlich wechselvolle Bewegung. Die lichte Kurve der Figur, die Strömung der Falten, das Wehen des Kopftuches, das Zittern der Haare, die lang ausgezogene Linie der Hand, die lebhafte Antwort des Kindes — all das muß ihn so sehr in Spannung halten, daß er Adam und Sibylle im Anblick eines solchen Reichtums verschmäht. Wenn wir ihn aber nun wählen lassen zwischen der Einzelfigur der Madonna und der Lochnerschen Madonna im Rosenhag, so wird er das Bild vorziehen wegen seines unvergleichlich mannigfaltigeren Lebens. Gerade wegen ihres Reichtums steht ihm die Malerei näher als die Plastik.

Der natürliche Kunstbetrachter verlangt also von einem Kunstwerk, 1. daß eine leichte Überschaubarkeit vorhanden sei, 2. daß sich ein eindrucksvolles Geschehen zeige, 3. daß der Ausdruck in der Oberschicht liege. Von diesen drei Forderungen ordnen sich die ersten beiden der dritten unter: damit der Ausdruck dem Beschauer ohne weiteres gegeben ist, muß das Werk durch eine leichte Überschaubarkeit und durch ein reiches Geschehen ihn hervortreten lassen.

5. ARCHITEKTURBETRACHTUNG

Alle bisher angeführten Beispiele waren der Malerei und der Plastik entnommen. Offenbar bildet die Architektur einen Sonderfall, da ihr nicht in dem Sinne wie Statuen oder Bildern ein Motiv zugrunde liegen kann. Dem natürlichen Menschen ist die Architektur gerade wegen ihrer Bildlosigkeit nicht als Gegenstand der Betrachtung, sondern nur im Vollzug des Lebens gegeben, dessen Ausdruck sie ist — das Haus im Bewohnen, die Kirche beim Gottesdienst. Es verlangt ihn ursprünglich überhaupt nicht nach der Betrachtung der Architektur*). Wenn man aber von ihm Aufschluß über ein Architekturwerk haben will, so findet man, daß seine Bildbeschreibung immer weit genauer ist als

*) Was R. Hamann in seiner „Ästhetik" sehr gut hervorgehoben hat. S. 50.

seine Baubeschreibung. Aber gewöhnlich läßt er es zu einer Erörterung über das eigentlich Architektonische gar nicht kommen; vielmehr geht sein Wunsch dahin, die vom Geschehen des Tages so losgelöste Architektur irgendwie mit der Realität zu verknüpfen.

So bringt er den Bau mit seinem eigenen Leben in Verbindung, indem er an die Stelle der im Akt der Betrachtung gehabten Erlebnisse die am Ort der Betrachtung gehabten Erlebnisse einsetzt. In der Absicht, vom Kölner Dom zu erzählen, berichtet Bettina ein Wagestückchen, das sie am Dom vollführt haben will:

„Ich kletterte überall in dem Bauwerk herum und wiegte mich in den gesprengten Bögen." [2])

Mehr erfährt man von dem Dom als solchem nicht (während sie über einen angeblich in Köln gesehenen Tafelaufsatz Seiten schreibt, weil er sie mit seinen geschwätzig vielen, intensiv handelnden Figuren geradezu bezaubert); das Wort „Bögen" ist der einzige Hinweis auf den Charakter der Architektur. Sofort danach beginnen Selbstbespiegelungen:

„Frau Rat, das wär Ihr recht gefährlich vorgekommen, wenn Sie mich vom Rhein aus in einer solchen gotischen Rose hätte sitzen sehen; es war auch gar kein Spaß; ein paarmal wollte mich Schwindel antreten; aber ich dachte: sollte der stärker sein wie ich? – und expreß wagt ich mich noch weiter."

Diesen Bezug auf das eigene Leben kann der natürliche Betrachter erweitern zu einem Bezug auf das reale Leben überhaupt. Er überlegt etwa, wie viele Arbeiter zu einem Bau nötig gewesen sind und wie viel Zeit man bis zur Vollendung brauchte; er vergleicht es mit heutigen Zuständen und denkt sich als Beteiligten. Oder er mißt die Architektur an der ihm gegebenen Wohnstätte, indem er z. B. nach der Länge eines Schlosses oder nach der Höhe eines Turmes fragt und sich an der Größe der Zahl berauscht, ohne zu bedenken, daß die Architektur als Kunst über alle Zweckgebundenheit herauswächst.

Von hier aus kommt er leicht dazu, an die Stelle des fertigen Baus in Gedanken den entstehenden Bau zu setzen, den er auf diese Weise in ein farbenfreudiges Getriebe einordnen kann:

Auf den Dom zu Sankt Stephan in Wien. Friedrich Hebbel.

Mehr erhebt es mich fast, dich werden zu sehn in Gedanken,
Als mich, gesättigten Blickes, deiner Vollendung zu freun. — — —
Einer greift zur Kelle, der andre zum Meißel, und freudig
Fängt nun jeglicher an, was er nicht endigen soll.
Wer als kräftiger Jüngling die luft'gen Gerüste erklommen,
Steigt erst herunter als Greis, doch es ersetzt ihn sein Sohn,
Diesen wieder sein Enkel, und als nun endlich der letzte
Für die Spitze des Turms windet den schimmernden Kranz,
Siehe, da kann er die Blumen auf dessen Grabe schon pflücken,
Welcher den Grundstein einst, gläubig vertrauend, gelegt. [3])

Diese Distichen passen schließlich auf jeden Dom und sagen durchaus nichts über die einmalig individuelle Gestalt des in der Überschrift erwähnten Werkes. — Die Vorliebe, einen Bau in seinem Werden zu betrachten, war auch dem späten Mittelalter nicht fremd; das beweisen die zahlreichen an die Errichtung des Baus geknüpften Sagen; ferner spricht davon Jan. van Eycks Heilige Barbara mit dem unvollendeten Domturm im Hintergrund, wo die Bauleute in regster Beschäftigung sind; dieser Bildteil will wie eine Chronik langsam abgelesen werden; so ist die Architektur von atektonischem und antitektonischem Leben fast erdrückt.

Ebenso gern gibt sich der natürliche Betrachter dem Gedanken hin, was nach der Fertigstellung in dem Bau und um ihn geschehen kann. Schaukal überschreibt eine seiner literarischen Äußerungen: „Notre-Dame"; und — canis a non canendo — über die Kirche wird nichts gesagt, wohl aber sucht er von den Vorgängen in ihr ein Gemälde zu geben:

„Kavaliere, bleich und mit schmalen Gelenken,
Den Degenkorb von der Kräusel-Manschette
Zierlich bedeckt: sie denken
An eine Frau im weißen Spitzenbette;
Sie haben Schach gespielt, Hengste geprobt,
Sie singen: Großer Gott, dich lobt
Die gläubige Gemeinde;
Vernichte unsre Feinde!" [4])

Wenn auch Schaukal ein ausgesprochener Spätling ist, so läßt sich doch noch die Richtung des natürlichen Menschen daran

erkennen, daß sich ihm bei dem Klang des Wortes „Notre-Dame“ gleich diese Assoziationen aufdrängen, die den unbeseelt oder uninteressant erscheinenden Bau beleben. Das ist jedenfalls sicher, daß sich der natürliche Betrachter vor einem Bauwerk sehr schnell langweilt, wenn man ihn nicht durch Sagen und Erzählungen fesselt, die sich auf den Bau beziehen. Dabei gewährt das Geheimnisvolle einen besonderen Reiz, wenn das Gebäude aus einem von dem Dasein des Betrachters möglichst verschiedenen Lebenskreise heraus entstanden ist (Schloß und Hoffeste, Kirche und Gottesdienst, vor allem Gotteshäuser fremder Religionen und Ahnungen rätselhafter Kulte).

Zwingt man aber nun den natürlichen Menschen von der Umwelt des Werkes auf das Werk selbst hinzusehen, so geht er auch dann selten gleich auf das Architektonische ein, vielmehr urteilt er lieber über die Bilder und Figuren, die den Bau schmücken, und häufig findet man, daß er bei der Erwähnung eines Baus ursprünglich an diese gegenständlichen Darstellungen denkt und an ihnen die etwa geäußerten Wertungen prüft.

Aber an dem reinen Bau haftet sein Auge kaum, wenn sich nicht gerade seine straffe Gefügtheit zu malerischem Werden lockert, indem etwa strömende Nacht ihn schauernd wachsen oder wechselndes Licht ihn überreich erblühen läßt. So sagt Bettina:

„Im Dom war ich grade bei Sonnenuntergang; da malten sich die bunten Fensterscheiben durch die Sonne auf dem Boden ab... Wie die Dämmerung eintrat, da sah ich in Deutz eine Kirche mit bunten Scheiben von innen illuminiert, da tönte das Geläut herüber, der Mond trat hervor und einzelne Sterne. Da war ich so allein, rund um mich zwitscherte es in den Schwalbennestern, deren wohl Tausende in den Gesimsen sind, auf dem Wasser sah ich einzelne Segel sich blähen. Die andern hatten unterdessen den ganzen Kirchbau examiniert, alle Monumente und Merkwürdigkeiten sich zeigen lassen. Ich hatte dafür einen stillen Augenblick, in dem meine Seele gesammelt war und die Natur, auch alles, was Menschenhände gemacht haben, und mich mit in die feierliche Stimmung des im Abendrot glühenden Himmels einschmolz.“ [2])

Und dabei glaubt sie wirklich der Frau Rat die Merkwürdigkeiten Kölns zu beschreiben:

„Das ist auch *noch* eine Merkwürdigkeit von Köln: die Betten, die so hoch sind, daß man einen Anlauf nehmen muß, um hineinzukommen; man kann immer zwei, drei Versuche machen, ehe einer glückt; ist man erst drin, wie soll man da wieder herauskommen?"

Wo aber der natürliche Mensch nicht wie Bettine beim Dom die Architektur ohne alle Lichtreize sieht, da bemüht er sich vielfach, sie irgendwie zu vergegenständlichen. So legte man im Mittelalter bestimmten Bauteilen eine symbolische Bedeutung bei. „Schon bei Eusebius deuten die zwölf Säulen in der Apsis der Grabeskirche zu Jerusalem auf die zwölf Aposteln"[35]). Als Säulen sprechen sie nicht; sie müssen Menschen vertreten. Ähnliches finden wir bei Gregor von Nazianz, wenn er in seiner Trauerrede auf seinen Vater das Martyrion von Nazianz erwähnt. Man beachte, wie der Architektur menschliche Attribute beigelegt werden, und ferner, wie man die Freude an Bildwerken durch ihre Lebensechtheit erklärt:

„Mit acht gradezu gleich langen Seiten *kehrt* er (der Tempel) *in sich zurück*; in die Höhe strebt er mit den schönen Säulen und zweistöckigen Hallen sowie mit den über ihnen *ruhenden* Bildwerken, die hinter der *lebendigen Wirklichkeit* nicht zurückstehen; mit der Kuppel strahlt er von oben herab, umleuchtet mit reichen Quellen des Lichts die Augenwunder, als wäre er *wirklich* des Lichtes Wohnstatt. Rings wird er umschlossen von Wandelhallen glänzendsten Baumaterials.. Hinaus *strahlt* er mit der reizvollen Anmut seiner Türen und Hallentore; schon von ferne *begrüßt* er die Nahenden. Und dabei sage ich noch kein Wort von dem äußeren Schmuck, von der Schönheit und Masse des aufs Haar gefügten Quadergesteins, nicht, wie viel Marmorgestein an den Basen und Kapitälen, welche die Ecken schmücken, sich findet und wie viel einheimisches Gestein in nichts hinter dem fremden zurücksteht; sage noch nichts von den vielgestaltigen und bunten Bandstreifen, die vom Fundament bis zur Spitze *vorspringen* und eingelegt sind, so daß diese Spitze dem Betrachter einen *Raub antut*, da sie *seinem Schauen die Grenze setzt*."[5])

Bezeichnenderweise ist diese Stelle einer Rede entnommen; die Rhetorik steht an der Grenze von Natur und Bildung, indem sie nach *kunstvoller Methode* den *natürlichen* Menschen zu überzeugen sucht. Auch in der Kunstbetrachtung haben wir die Schwelle der Bildungswelt erreicht; der natürliche Mensch ist gleichsam bis zum äußersten getrieben, wenn er sich so eindringlich mit der Gliederung eines Baus beschäftigt.

Wie weit versteht er nun wirklich die Sprache der Architektur? Wohin geht unmittelbar sein Blick?

Am meisten Aussicht auf Betrachtung haben diejenigen Bauteile, deren Bestimmung ihn fesselt — z. B. Türme als Glockengehäuse, die Choranlage als Betraum für die Mönche.

Am meisten Aussicht auf Betrachtung haben diejenigen Bauformen, die als darstellende Formen mit der natürlichen Welt verbunden sind — z. B. Blätterkapitäle, Wasserspeier u. ä.

Am meisten Aussicht auf Betrachtung hat derjenige Bauschmuck, der durch laute Üppigkeit bannt: Marmor, Mosaik und leuchtende Metalle.

Am meisten Aussicht auf Betrachtung haben diejenigen Bauarten, die, in sich vielgestaltig, gleichsam eine Reihung von Ereignissen, eine überraschende Erzählung geben — z. B. Schlösser mit zahlreichen, unterschiedlich angelegten Zimmern.

6. SICHERUNG DER ERGEBNISSE

Schon zu Beginn unserer Untersuchungen wiesen wir auf den Einwand hin, den man gegen unsere „Wesensbeschreibung" machen könnte: daß wir nämlich den natürlichen Menschen dem heutigen Durchschnittseuropäer gleichsetzten, obwohl dieser durchaus nicht ein schlechthin „natürlicher Betrachter" ist, sondern in einen sehr bestimmten Bildungszusammenhang hineingehört. Wir begegnen diesem Einwand dadurch, daß wir, über das gegenwärtige Europa hinausgehend, in anderen Bereichen und Zeiten nach natürlichen Kunstbetrachtern Umschau halten, die selbstverständlich nirgends rein in ihrem Wesen erscheinen.

Noch relativ wenig berührt von der Europäisierung ist im allgemeinen das Kind.

Wenn es Kunstwerke betrachtet, so existiert für seinen Blick ausschließlich das Motiv, und ausschließlich das Motiv entscheidet über Vorliebe und Abneigung. Dabei sieht es ursprünglich keinen Unterschied zwischen dem Bildinhalt und seinem Korrelat in der Wirklichkeit. So gab man einem Kinde ein Bild, auf dem jemand aus einem Wagen herausschaute, und nachdem es die Vorderseite betrachtet hatte, wandte es das Bild um mit der Frage, ob auch auf der andern Seite einer heraussehe; dies für unmöglich zu halten, wäre ganz gegen seine Natur gewesen. Ja, so weit ging in einem Falle die Überzeugung von der Wirklichkeit der Bilder, daß sich ein Kind vor dem Biß einer von ihm selbst gezeichneten Schlange fürchtete.

Bei seinen eigenen Darstellungsversuchen ist das Kind zunächst von dem Wunsch bestimmt, die Gegenstände möglichst vollständig wiederzugeben: so erscheint ein Tisch, der eine viereckige Platte und vier Beine hat, in seiner Zeichnung als Rechteck mit vier Strichen an der unteren Seite. Nun stellt aber das Kind nicht nur das von einem Standpunkt aus Unsichtbare, sondern auch das von jedem Standpunkt aus Unsichtbare dar; das erläutert folgender Versuch: nach der Erzählung des Rotkäppchenmärchens sollten die (etwa vierjährigen) Zuhörer aufzeichnen, was sie behalten hatten. In einer Eigentümlichkeit stimmten sie alle überein: sie zeichneten die Umrisse des Hauses und darein den Wolf, mit vier Beinen, von der Seite gesehen — ganz unbekümmert darum, daß ihn die Vordermauer des Hauses eigentlich hätte verbergen müssen. Um das Rotkäppchen in seiner ganzen Gestalt möglichst deutlich erscheinen zu lassen, setzte man es so auf den seitlich gezeichneten Stuhl, daß Oberkörper und Gesicht frontal, die Beine aber von der Seite gesehen waren*). Auf dieser Entwicklungsstufe äußert sich die Freude des Kindes an der Vielfalt der Dinge noch weit stärker als später, wenn es nach illusionären Darstellungen verlangt; hier betrachtet es noch nicht von sich aus, sondern von den Dingen her die Dinge; in ihnen lebend, zählt es ihre bestimmenden Merkmale ohne jeden Abstrich auf. — Ebenso freut es sich zunächst über Farben als Farben, und erst in zweiter Linie fragt es sich, ob die Farben der Wirklichkeit entsprechen.

Mag es sich nun für die sachliche (ideelle) Darstellung der Wirklichkeit entscheiden oder für die anschauliche (realistische) — immer ist sein Wunsch darauf gerichtet, daß ihm die Kunst wie das Leben ein Schauspiel biete, in dem möglichst viel geschieht. Dabei übt das Unmögliche und Ungewöhnliche eine besondere Anziehung aus — das Unmögliche im Märchen und das Ungewöhnliche etwa dann, wenn es beim Betrachten von Bildern mit Kindern und Tieren gewöhnlich den Tieren mehr Aufmerksamkeit schenkt, weil es in ihnen einen ganz neuen Kreis des Daseins sieht; die Tiere ihrerseits zieht es meistens den Blumen vor, weil jene voller Bewegung sind und eine reichere Vielfalt von Ereignissen ermöglichen. Aus derselben Freude an Glanz und Geschehen erklärt es sich, daß das Kind so sehr an bunten Bildern hängt.

Diese Lust am Lebensreichtum bedingt 1. eine ausgeprägte Hinwendung zum Bild, 2. eine ausgeprägte Abwendung von der Architektur, 3. ein ausgeprägtes Zurücktreten der Plastik. Wenn das Kind selbst plastische Figuren formt, so ist es gewöhnlich mit der Einzelgestalt nicht zufrieden, sondern setzt die Figuren in Beziehung zueinander und komponiert so aus ihnen ein durchaus unplastisches Gruppen-Bild. In der

*) Ähnliche Versuche (mit Zeichnungen) in M. Verworns trefflicher Darstellung: Zur Psychologie der primitiven Kunst.

Architektur wird ihm erst sehr spät das individuelle Dasein der Bauten deutlich; während es Bilder, auch motivisch gleichartige, schon früh voneinander scheidet, sind ihm z. B. die verschiedensten Kirchen lange nur als „Kirchen" gegeben, ehe es überhaupt eine Sonderung vornimmt, die es auch dann nur nach ganz einfachen Merkmalen durchführt (etwa nach der Anzahl der Türme), wogegen es bei Bildern viel mehr die Einzelheiten erfaßt.

Da der Wertcharakter der Feststellungen, die sich mit dem Verhältnis des Kindes zu den künstlerischen Dingen befassen, dadurch angezweifelt werden kann, daß man uns einwendet, wir bezögen uns nur auf das Kind des heutigen Europa, so begegnen wir diesem Vorwurf einer verwirrenden Beschränkung damit, daß wir uns nun einem ganz anderen Kreise zuwenden, nämlich jenen Völkergruppen, die man unter der Bezeichnung der „Primitiven" zusammenfaßt. Wir können das Verhältnis des Primitiven zur Kunst oder zu dem, was bei ihm die Stelle der Kunst vertritt, formelhaft so ausdrücken, daß wir sagen: er übersieht den sinn-bildlichen Charakter der Kunst.

1. Er erblickt im Kunstwerk nicht eine Letztheit, eine Entblößung des „Sinns". Die brausende Bewegung des Außen und die zur Ruhe der Ewigkeit erhobene Bewegung in der Kunst sind ihm dem Wesen nach nicht verschieden; ihm fehlt der Einblick in das ungeheure Ereignis der Formung, das die Dinge aus ihrer Verbundenheit mit dem Chaos erlöst, indem es sie endgültig macht. Die Kunst ist für ihn nichts anderes als ein Stück Realität, eine Chronik, die vergangenes Geschehen anschaulich berichtet, Kunde vom Leben und nicht von den Quellen des Lebens.

2. Er beachtet ursprünglich nicht die besondere Seinsform der künstlerischen Gestaltung, das „Bild"-sein, sondern ordnet sie dem stofflichen Leben der Natur gleich, obwohl sie davon qualitativ getrennt ist. Das Götzenbild und der Götze werden in der religiösen Praxis kaum unterschieden. Und in den Mythen der Primitiven kann man lesen, wie Bilder und Statuen für ihren Blick häufig sich zu bewegen beginnen und handelnd in das Leben der Menschen eingreifen.

Aber auch in den hohen Kulturen finden wir Anzeichen für die Wirksamkeit des natürlichen Menschen, und zwar ebenso in den Werken der Kunst wie in den Äußerungen über Kunst.

Die Werke, deren Gestalt vom natürlichen Menschen mitbestimmt ist, verraten seine Lebensfreude in der überschwellenden Vielfalt der Darstellung. Die Kunst der Vielfalt und damit auch die Kunst des natürlichen Menschen ist das Epos – beim Kinde: das Märchen, beim Primitiven: die Kunde von den Göttern und den führenden Menschen, bei jungen Völkern zu Beginn großer Kulturen: das Heldengedicht, in weniger

heroischen Zeiten: die Chronik, bei der Auflösung von Kulturen: der Roman. Fast unmerklich wächst dabei die Kunst aus der Unkunst hervor und flutet wieder in sie zurück. Immer gelockert und nie ganz gestalthaft, ist das Epos unter allen Kunstformen am wenigsten Kunst; es schildert das Leben in seiner Breite, ohne allzu streng auszuwählen und die Ereignisse zu ver-dichten; mehr Reihung als Organismus, ist es nicht nur das, was es sein muß, sondern duldet, bis zu einem hohen Grade veränderbar und damit willkürlich, Erweiterung und Verkürzung*).

Für die Erzählungssucht des natürlichen Menschen könnten unabsehbar viele Beispiele vornehmlich aus der Geschichte der Malerei und des Reliefs angeführt werden. Wir begnügen uns mit dreien, die uns besonders überzeugend erscheinen:

Für die neuzeitliche Kunst: Im 17. Jahrhundert verbreitete sich von Holland her die Mode, daß man die Wände der Zimmer mit unzähligen Kacheln auslegen ließ, von denen jede irgendeine Bildszene zeigte (so z. B. auf Schloß Falkenlust bei Benrath oder im Kesselstattschen Palais in Trier). So wurde ein Zimmer zum Bilderbuch, und die Wände begannen vor demjenigen zu plaudern, der nach Geschichten lüstern war.

Für die antike Kunst: Als der farnesische Stier, der schon in seiner Hauptgruppe ganz unruhiges Werden ist, in den Caracallathermen als Freiplastik aufgestellt werden sollte, da glaubte der Kopist auch noch die Basis mit überreichen Bildungen belasten zu müssen, damit das ereignishungrige Auge dessen, der das Werk ringsum betrachtete, genug Gestalten fände. [6])

Für die außereuropäische Kunst: Wie die Freude am Erzählen den natürlichen Menschen in Indien verleitet hat, die notwendige Fülle der Gestaltung zur wuchernden Fülle anschwellen zu lassen, darüber hat uns Grünwedel in seiner Beschreibung der Reliefs am Tor von Sâñtschî ausführlich berichtet. [7]) Es soll z. B. eine Szene aus der Legende von der Bekehrung des Uruvilvâ-Kâçyapa dargestellt werden. „Die Legende erzählt etwa folgendes: Als Buddha wünschte, alle auf den rechten Weg zu führen, ging er nach Uruvilvâ und bat um Erlaubnis, im Feuerhäuschen bleiben zu dürfen. Es ward ihm zugestanden, doch warnte ihn Kâçyapa vor einer im Tempel hausenden mächtigen Schlange. Buddha fing sie in seinem Almosentopfe und ging unter Feuerflammen, welche aus dem Dache fuhren, unbeschädigt aus dem Häuschen hervor." Das Relief gibt nun weit mehr, als der Mythos fordert; da „ist ein Teich mit Wasservögeln, Schaltieren; Lotusblumen blühen darauf. Büffel und ein Elefant kommen zur Tränke. Ein bärtiger Asket badet, ein anderer schöpft Wasser

*) Vgl. zum Ganzen Novalis: „Das Gedicht der Wilden ist eine Erzählung ohne Anfang, Mittel und Ende... Das epische Gedicht ist das veredelte primitive Gedicht. Im wesentlichen ganz dasselbe." Schriften (herausgeg. von Heilborn) II, 1, S. 80.

zum Übergießen des Körpers beim Bade... Weiter erblickt man... ein tempelähnliches Haus, vor welchem ein Feueraltar brennt; ein zweites Feuergefäß mit Zangen und Brennholz liegt weiter vorne; an der linken Seite kommen unbärtige Gestalten heran, welche Brennholz tragen... Um den Tempel stehen in anbetender Stellung eine Reihe Brâhmanas; den Hintergrund bilden Fruchtbäume, auf denen Affen herumspringen." Der Kern der Handlung wird von der breiten Schilderung der Nebendinge fast verdeckt.

Nicht nur in dem besonderen Gehalt der Wiedergabe, sondern auch in ihrer besonderen Form erkannten wir schon früher die Eigenheit des natürlichen Menschen. Die Anordnung der Figuren bestimmt sein Wunsch nach Vollständigkeit und leichter Überschaubarkeit.

Damit die Wiedergabe vollständig sei, vermeidet er ursprünglich die Überschneidung von Figuren und anderen Bildteilen, indem er sie statt voreinander nebeneinander oder statt hintereinander übereinander anordnet. Sehr deutlich kommt dieses Darstellungsprinzip zur Geltung in der Vergegenständlichung der Örtlichkeiten auf dem Simson-Mosaik in St. Gereon, Köln, und auf dem Blatt mit der Rebekka am Brunnen aus der Wiener Genesis*).

Damit die Wiedergabe leicht verständlich sei, scheut er sich nicht eine wichtige Person auf einunddemselben Bilde doppelt anzuführen, wenn damit der Verdeutlichung des Ereignis-Zusammenhangs gedient ist (selbst ein so später Künstler wie Konrad Witz stellt auf seinem „Fischzug Petri" den Petrus zweimal dar, um sein Verhalten beim Wirken und nach dem Wirken des Wunders zu bezeichnen). Ferner dient der leichten Überschaubarkeit die Vergrößerung der Maße von wichtigen Gegenständen und die Verkleinerung der Maße von unwichtigen Gegenständen; so ragt Simson auf dem Gereon-Mosaik um ein vielfaches über die Stadtmauer hinaus, und ein indisches Relief überprägt bei der Darstellung einer durch ein Tor hindurchschreitenden Frau dieses Gestaltungsprinzip insofern, als „die Figur so groß gebildet ist, daß das Tor wie eine Barrière quer über ihren Leib geht."[8])

Auch diese formalen Eigentümlichkeiten verraten uns die leidenschaftliche Freude des natürlichen Menschen am gegenständlichen Sein. Nach diesem positiven Aufweis versuchen wir nun noch einen negativen zu geben, indem wir sein Verlangen nach der Fülle des Organischen aus seinem Verlangen nach der Überwindung des Anorganischen erkennen. Wo er auch immer kann, vollbringt er den Akt der Belebung – vor allem: in der Architektur durch Wandbemalung, Bild, Relief und Statue; bei Säulen

---

*) Im Egbert-Codex wird sogar Christi Mahl mit den Emmausjüngern im Innern der Stadt vollkommen sichtbar dargestellt, vgl. die Ausgabe von F. X. Kraus: Abb. 53.

durch Darstellungsbänder, die die rhythmische Eigengestalt der Säule fast ganz unterdrücken und von der Betrachtung ausschließen (z. B. Trajanssäule); bei Türen durch Reliefschmuck, dessen Bilder die rein abstrakte Gliederung der Fläche überwuchern; noch deutlicher spricht sich dieser Hang in den Werken der Kleinkunst aus; so gewinnt z. B. bei einer Vase die Kurve des Henkels einen ganz anderen Sinn, wenn daran in kühn gehemmter Schnellkraft etwa ein Steinbock emporspringt und so die kühle, lebensferne Rhythmik seinem dramatisch gespannten Leben unterjocht;[9]) was hier als Einfall erfreut, nähert sich dort bereits gefährlich einer geschmacklosen Unzweideutigkeit, wo man dazu übergeht, den Kannenbauch[10]) als Kopf auszubilden*).

Aber schließlich begnügt man sich nicht mehr mit der bloß bildlichen Einführung vertrauten Lebens, sondern das Leben soll nun selber in seiner quellenden Bewegtheit mit der bewegungslosen Kunst sich verbinden, indem man etwa auf den Grund durchsichtiger Trinkgefäße Seetiere malt, die in weingefüllter Schale ein spielerisches Abbild des Meeres geben.[11]) Hier wird besonders klar, wie der natürliche Mensch dazu neigt, die Kunst mit der Welt zu verknüpfen und die Grenze zwischen beiden, die Unabgeschlossenheit dieser und die Abgeschlossenheit jener, zu übersehen.

Angesichts dieser Tatsache muß sich aber die Frage erheben: kann denn der natürliche Mensch überhaupt Kunst schaffen, da er das Spezifische der Kunst nicht erkennt? Darauf antworten wir: Ja; denn das Schaffen der Kunst und das Erkennen der Kunst sind zwei wesensmäßig verschiedene, voneinander unabhängige Akte. Sicher ist die Wiedergabe der Wirklichkeit, die der natürliche Mensch sucht, oft nur zufälliger Ausschnitt oder naturalistische Schilderung. Aber prinzipiell ist die Schöpfung von Kunst wohl möglich – und zwar für die beiden Grundtypen des natürlichen Menschen, die wir besonders in der Kunstübung des Kindes unterscheiden konnten: für denjenigen, der die sachliche, und für den, der die anschauliche Wirklichkeitsdarstellung verlangt.

Vor allem geht von der ersteren Gestaltungsform aus ein unmittelbarer Weg zur Kunst hin. Die sachliche Darstellung ist insofern umfassender als die realistische, als nicht nur der von e i n e m Standpunkt aus überschaubare Ausschnitt abgebildet wird, sondern all das erscheint, was an dem Gegenstand oder Vorgang wesentlich ist. Die sachliche Darstellung ist insofern weniger umfassend als die realistische, als sie auf die Wiedergabe des mehr Zufälligen wie des Lichts, der Gewandfalten usw. zugunsten einer strengen Sachlichkeit verzichtet; die wandelbaren Inhalte treten

*) Fayencebecher in Gestalt einer Nymphäenblüte oder Zierlöffel mit einem als weibliche Gestalt ausgeformten Griff als Beispiele aus der ägyptischen Kunst s. bei Michaelis-Wolters a. a. O. S. 51.

zurück vor den unwandelbaren Gesetzesstrukturen. Diese Ausscheidung des Nebensächlichen und diese Herausgestaltung des Wesentlichen schafft eine lebendige Verbindung mit der Kunst. Die Kreuzigung auf dem Externstein hat solch überwirklich nackte Umrisse, ist ganz von solch leidenschaftlicher Nüchternheit beherrscht.

Aber auch dort, wo der natürliche Mensch nur Realität nachahmen will, ist echte Kunst möglich: wenn er nämlich die Wirklichkeit grade in dem Augenblicke erfaßt, in dem sie sich am tiefsten offenbart, in ihrem „symbolischen Moment". So ist z. B. in dem ägyptischen „Schreiber" dem Endgültigen, das diese Person durchwirkt, die Zunge gelöst. Ganz lauschende Hingabe, wortlos verloren an den schicksalhaften Dienst, erscheint er in der letzten Klarheit seines Wesens größer als alle irdische Gestalt: ein Künder dessen, was dienen heißt. Wenn so der natürliche Mensch grade durch seine Liebe zur Welt bis an die Wurzeln der Welt vordringt, dann ist der Augenblick da, dessen gesammelte Kraft ein Werk zu beseelen vermag.

Eine fast ebenso reiche Quelle für die Erkenntnis der natürlichen Kunstbetrachtung, wie sie uns die Äußerungen des natürlichen Menschen in der Kunst geboten haben, finden wir in seinen Äußerungen über die Kunst, welche die im Mittelpunkt stehende Auffassung der Kunst als Leben kennzeichnet.

Das Werk ist lebendig, oder es wird doch unter Umständen lebendig. Diese letztere schon abgeblaßte Form des Wirklichkeitsbewußtseins zeigt sich in zahllosen Märchen und Mythen der uns bekannten Völker. So nimmt etwa in der Kölner Sage von Hermann-Josef die Gottesmutter huldreich den Apfel entgegen, den ihr der Knabe im Gebet vor ihrer Statue darreicht, oder sie steigt gar selbst vom Altar herab, wie es G. Keller unter Benutzung eines alten Motivs in der zweiten der Sieben Legenden „Die Jungfrau als Ritter" erzählt hat. Während die mittelalterlichen Legenden durchaus gläubig sind, wird in der Spätantike derjenige, der von solchem Geschehen zu wissen behauptet, ein unglaubwürdiger „Lügenfreund"; so heißt es bei Lukian cap. 18: „Hast du nicht in der Vorhalle eine herrliche Bildsäule stehen sehen, ein Werk des Demetrios, des Menschenbildners? ... Wenn du neben dem herabfließenden Wasser einen mit starkem Unterleib und beginnender Glatze gesehen hast, dem die Kleidung halb heruntergerutscht ist, mit den paar Barthaaren, die im Winde flattern, mit stark hervortretenden Adern, ein Mensch, ganz wie er leibt und lebt, den meine ich; es scheint der korinthische Feldherr Pelichos zu sein ... Sobald es Nacht geworden ist, da steigt er von dem Piedestal, auf dem er steht, herab und macht seine Runde durch das Haus, und alle sind ihm schon begegnet; ja, manchmal singt er auch, aber keinem tut er was zuleide; man braucht ihm ja bloß aus dem Wege zu

gehen, dann geht er vorüber, ohne die, welche ihn sehen, zu belästigen. Ja, wahrlich, meistens badet er sich auch und treibt die ganze Nacht hindurch seinen Mutwillen, so daß man das Wasser plätschern hört."[12]) An der Sinnlosigkeit dieses Lebendigwerdens sowie an dem Mißverhältnis des geheimnisvollen Vorgangs zu der dürr tatsachenmäßigen Auffassung merkt man deutlich den hier noch nicht überwundenen Bruch zwischen der Anschauung des natürlichen und des bewußten Menschen.

Wird nun auch vom natürlichen Menschen das Werk nicht mehr als tatsächlich lebendig angesehen, so gilt doch der Schein der Lebendigkeit als höchstes Lob. So berichtet Kurt Glaser in seinem Buche über „Die Kunst Ostasiens" (Leipzig 1913 S. 61): „Zahlreich begegnen die Erzählungen von Tierbildern, die so sprechend sind, daß wirkliche Tiere getäuscht werden. Die Legenden der chinesischen Aufzeichnungen sind ganz analog Parabeln, wie sie das klassische Altertum für die Kuh des Myron und die Kirschen des Apelles gebildet hat... Schon im dritten Jahrhundert wird erzählt, daß man Ottern mit einem gemalten Köder fängt. Es ist nicht sonderlich wunderbar, daß ein Kaiser eine gemalte Fliege oder gemalte Sperlinge für wirklich hält und zu verscheuchen sucht."

Ähnlich läßt Pindar[13]) die Rhodier durch Athene damit belohnt werden, daß sie solch „ansprechende" Gebilde schaffen: „Werke gleich Lebend'gen, gleich Freischreitenden, trugen der Stadt Straßen rings."

Zahllos werden solche Äußerungen in der Renaissance: M. Biondo sagt in seinem Buch über die Malerei[14]) von Tizians Porträts, daß ihnen „nichts mangelt als die Stimme; denn alles übrige zeigen sie der Natur gemäß." In einem Traktat des M. F. Bocchi[15]) heißt es über die Gattamelatastatue des Donatello: „Es scheint fast, als sollte man das Wiehern des stolzen Pferdes, das er lenkt, unversehens in der Luft widerhallen hören; so vollendet wahr ist die Arbeit." Es ist bekannt, daß Scheurl[16]) Dürer deswegen den größten Malern des Altertums gleichstellt, weil er ein Haushündchen und ein Dienstmädchen in die Irre geführt habe, indem sie für echt gehalten, was nur dargestellt gewesen sei. Denselben Wertmaßstab wendet auch Shakespeare im „Wintermärchen" (V, 2) an, wenn die verbannte und heimlich zurückgekehrte Hermione vor ihrem Gatten zunächst als Statue ausgegeben wird, die Giulio Romano verfertigt haben soll: „Ein Werk," urteilt ein Edelmann, „woran schon seit vielen Jahren gearbeitet ward und das jetzt kürzlich erst vollendet ist durch Julio Romano, den großen italienischen Meister, der, wenn er selbst Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, die Natur um ihre Kunden brächte, so vollkommen ist er ihr Nachäffer; er hat die Hermione so der Hermione gleichgemacht, daß, wie man sagt, man mit ihr sprechen und Antwort erwarten möchte."

Damit stimmen die Zeugnisse aus der neuesten Zeit überein, z. B. Brentano:[17]) „Die Werke dieses Wilhelms aber, die ich zu Köln gesehen, sind dermaßen zart, fein, scharf und lebendig, daß man schier glauben sollte, sie

seien von Händen der Engel gemacht, und erbebet man bei ihrem Anblick, weil sie zu leben scheinen und doch nicht leben." Ebenso bei Hebbel, Genoveva III, 10: Golo zum Bilde der Genoveva: „Bild lächle! Denn ich sehe, daß du's willst." Einen besonders krassen Fall stellt Heinses Beschreibung der antiken Venusstatue dar;[18]) er behandelt sie nur als mögliches Liebesobjekt: „Sie erhält den ersten Preis unter den weiblichen antiken Schönheiten"; und er träumt davon, welche Genüsse sie in einer Liebesnacht gewähren könnte; aber: „Traure herzinniglich, daß sie nicht den Mantel von dir sich umwirft, dich zu begleiten!" —

Aus der Ansicht, die Kunst wolle Lebendigkeit vortäuschen, ist Platons abfälliges Urteil über die Malerei[19]) zu verstehen: „Die Schrift ist gefährlich, und sie gleicht darin der Malerei. Denn die Malerei stellt Geschöpfe so vor dich hin, als lebten sie, und doch schweigen diese feierlich jedem, der sie befragt." Diesen Realitätscharakter setzt aber in Wirklichkeit nur der natürliche Mensch bei der Kunst voraus. Oder wenn er ihn nicht voraussetzt, so sucht er doch wenigstens nur das Wirklichkeitsgemäße an der Kunst. In vollem Umfang bewahrheitet sich Goethes Wort: „Den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten."

Besonders stark zeigt sich im Mittelalter die einseitige Hinneigung zum Motiv, wie z.B. alle uns erhaltenen Tituli beweisen — so ein Titulus von St. Riquier (9. Jahrh.):[20])

„Hic colitur domini veneranda ascensio Christi,
Qui deus ante hominem manserat omnipotens.
Altipotens idem veniet post saecula iudex
Vocibus angelicis, haec manifesta patent;
Huius in adventum caritas nos moribus ornet;
Reddet et acceptas actibus et meritis."

Von der Wirklichkeit, die der natürliche Mensch in der Kunst findet, verlangt er ein Doppeltes: er muß unmittelbar an ihr teilnehmen können, und sie muß ihn fesseln durch eine ungewöhnliche und wunderbare Art.

Die dem natürlichen Menschen vertraute Welt hat Homer in der Beschreibung des Achillesschildes (Ilias XVIII, 478—602) mit sinnbildlicher Deutlichkeit umgrenzt; dabei ist die Schilderung der Bildinhalte nicht verschieden von der Mitteilung wirklicher Ereignisse, wie eine kurze „Szene" zu lehren vermag:

„Und er prägte zwei Städte der vielfach redenden Menschen,
Blühende; Hochzeit und festlich Gelage erfüllte die eine;
Bräute führten sie aus den Gemächern im Scheine der Fackeln
Hin durch die Straßen, und brausend erhob sich hochzeitlicher Hymnos.
Tanzende Knaben vollbrachten den Reigen, und klingende Flöten,

Rauschende Saiten schufen ein Lied, daß staunend die Frauen
Stille standen — jegliche an der Pforte des Hauses.
Volk auf dem Markt — eine Flut; und jetzt aufreizende Worte:
Um des erschlagenen Mannes Sühnung zankten zwei Männer;
Hier — der eine verschwor sich, er habe die Sühne geleistet
(Eifrig sprach er zum Volk); der andere leugnete dieses.
Beide wünschten Entscheidung, verlangten den wissenden Richter;
Beiden sprachen die Mannen zu in zwiespält'ger Meinung.
Herolde aber erzwangen Stille; ringsum die Greise
Ließen sich nieder im heiligen Kreis auf geglätteten Steinen.
Und sie hielten in Händen der kündenden Herolde Szepter
Und erhoben sich dann und sprachen wechselnd das Urteil." [21])

Der natürliche Mensch hat nun den Wunsch, daß diese Wirklichkeit des Tages umflutet werde vom Glanz des Wundersamen. In dem mittelhochdeutschen Gedicht „Die Erlösung" (um 1250) sieht man den Erzähler geradezu vor sich, wie er, um den Thron Gottes zu beschreiben, die Schätze der Erde häuft und die Zuhörer mit stets wachsender Verwunderung erfüllt. [22])

„Der trôn was gemachet wol,
als dâ ein keiser sitzen sol,
von golde und ouch von rîcher hort,
geteilt in vier und zwênzic ort (Felder),
von silber, von gesteine,
von clârem helfenbeine,
von gimmen, margarîten,
Jâ uz allen sîten
schinen allerhande wes,
perlîn fîn und agathes,
truchmus und adamas,
turkes und sorisopias,
alamanden, ascalamus,
pintes, allectorius,
jaspis und thopasion,
corellen und elitropion,
barillen unde gamalie.
Gemischet wâren under die,
gesetzet wol nâch listen (kunstvoll)
granât und amatisten,
crisoliton und rubîn,
saffîr und ouch sardîn,
smaragden, jachande,
gesteine maneger hande" usw.

Im jüngeren Titurel sucht Albrecht von Scharfenberg (um 1270) den Gralstempel über die realen Dinge hinauszusteigern, indem er von seinem unglaublichen Reichtum berichtet:

„Er kunde geprůfen wol zwên unde sibenzic kôre." [22])

Damit berühren wir das Verhältnis des natürlichen Menschen zur Architektur, an der er in diesem Falle nur das Übermaß von Pracht erkennt.

Die uns erhaltenen Mitteilungen über Bauwerke enthalten gewöhnlich nur die Baugeschichte, eine oberflächliche Erläuterung des Grundrisses oder auch Bemerkungen über Material und Technik; man lese z. B. in der Chronik des Jakob Twinger von Königshofen († 1420) die Ausführungen über das Straßburger Münster.[23])

Seltener findet man, daß die Architektur vergegenständlicht wird — so etwa bei Silentiarius Paulus (6. Jahrh.) in seiner Beschreibung der Sophienkirche in Konstantinopel:[24])

„Diesem schließen, mit je zwei Säulen nach Abend gewendet,
Andere ähnliche Konchen sich an zur Rechten und Linken,
Gleichsam als streckten sie aus die beiden gebogenen Arme,
Um die Chöre der Sänger in ihrem Schoß zu empfangen."

Für die symbolische Umdeutung des Architektonischen mag Albertis Auffassung der dorischen Säule als Mann, der jonischen als Frau und der korinthischen als Mägdlein sprechen.[25]) Was im ersten Beispiel zum rhetorischen Gleichnis und im zweiten Beispiel zur bloßen Analogie verblaßt ist, war ursprünglich lebendig geglaubte Wirklichkeit; man lese z. B., was Frobenius über das Haus der Kabylen[26]) sagt: „Der von den Gabelbalken getragene Firstbalken, der Atheleth; Plur.: ithuleth galt nun den alten Kabylen als Hauptstück des Hauses, und ich konnte eine kurze mythologische Notiz einsammeln, der zufolge der Galgen und im speziellen ‚der Atheleth der Vater des Hauses ist, der früher tatheleth (also weiblich!) hieß und sich mit den ishgua (den Gabelstützen) geschlechtlich vereinigte'." Dieses von ungeheurer Lebensinbrunst durchatmete Weltgefüge mußte in der Moderne zu einem glimmenden Aschenhäufchen zusammensinken. In der Überprägung der Karikatur tritt uns die heutige rationale Armut des natürlichen Menschen in Gaudys „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" entgegen: „Wenn ich diesen [den Mailänder Dom] mit dem Berliner vergleichen wollte, so würde ich dem letzteren schreiendes Unrecht tun. Bei den drei Kuppeln des unsrigen, welche meines Wissens Glaube, Liebe und Hoffnung vorstellen sollen (obwohl die letzteren gegen den dicken Glauben zu klein geraten sind), läßt sich doch noch etwas denken. Kann wohl aber ein Christ bei dem Mailändschen Dom auf einen nur halbwegs frommen Gedanken geraten, frage ich? Wie auf dem Weihnachtsmarkte stehen Hunderte von Pyramiden, umgekehrten Eiszapfen gleich, oben auf dem Dach und an allen Ecken und Enden, und in jede hat sich ein Dutzend kleiner heiliger Männchen eingenistet, und obenauf steht auch einer, der aber absonderlich schwindelfrei sein muß".[27])

Aus den Untersuchungen dieses Kapitels ergibt sich, daß unsere Wesensbeschreibung des natürlichen Menschen nicht einseitig von der Eigenart des heutigen Europäers bestimmt ist, sondern überhistorische Geltung hat.

7. DAS PROBLEM DER FREMDEN KUNST

Der natürliche Mensch ist bei der Betrachtung der Kunst an eine bestimmte Grenze gebunden, welche die ihm innerlich fremden Werke nicht in sich einbezieht und die einbezogenen nicht in ihrem ganzen Umfang erfaßt, nämlich in ihrer künstlerischen Daseinsform. Wie verhält er sich nun, wenn er sich dieser Einschränkung bewußt wird?

Die aktivste Art der Lösung besteht in der Vernichtung der Werke, die sich ihm irgendwie verschließen und darum keinen Wert für ihn haben.

Das Gleichgewicht zwischen positivem und negativem Verhalten ist dort erreicht, wo sein Blick von dem ihm vertrauten Leben so unbedingt gefesselt ist, daß sich seine Aufmerksamkeit überhaupt nicht mehr auf die ihm fremden Werke richtet, daß ihn Verfall oder Zerstörung ebensowenig berührt wie ihr Fortbestand.

Darüber hinaus aber besteht auch eine Reihe positiver Verhaltungsweisen.

Vor der Zuwendung zu dem eigentlichen Werk besteht als Möglichkeit die Schätzung dieses Werkes um der Schätzung bestimmter Menschen oder Traditionen willen, für die das Werk wertbetont ist.

Mit der Zuwendung zu einem innerlich fremden Werk sind gewisse Möglichkeiten des Irrtums und der Entartung verbunden, die im VIII. und IX. Kapitel beschrieben werden sollen.

Nach der Zuwendung zu einem als fremd empfundenen Werk besteht eine doppelte Möglichkeit der Lösung. Die erste ergibt sich daraus, daß der natürliche Mensch von der Kunst zum Künstler geht; und zwar neigt er dazu aus verschiedenen Gründen; entweder leitet ihn dabei der Wunsch, durch den Künstler zur Kunst zu gelangen, oder er will durch den Künstler zu dem Leben vordringen, das ihm das Werk als „wirklich" verheißt und das er im Leben des Künstlers „wirklich" zu finden hofft; schließlich kann er bei dieser Abirrung auch die Absicht haben, durch den Künstler von der Kunst loszu-

kommen, da dieser trotz des inneren Abstandes ihm mehr verwandt bleibt als das durch Menschengeist geformte und durch die Form entmenschlichte Gebilde der Kunst; denn er hat nicht mit der Kunst, wohl aber mit dem Künstler die gleiche Seinsschicht inne. Dieses Verhalten schließt als höchste Hoffnung in sich, daß er damit den Grund legt zu Heroenkultus und Mythos, und schließt als höchste Gefahr in sich, daß er vom Übermenschlichen zum Allzumenschlichen, vom Gestalter zur Privatperson abgedrängt wird, um in der äußersten Verderbnis der Bettlakenstudien zu enden.

Der zweite Weg führt statt zum Künstler zur Kunst und führt dennoch weg von der Erkenntnis der *Kunst* und von der *natürlichen* Erkenntnis der Kunst. Dieser Fall tritt dann ein, wenn der Betrachter vom Werk ausschließlich realgeschichtliche Aufschlüsse verlangt*).

Damit entfernt er sich von der Erkenntnis der *Kunst*, indem er die Problematik der natürlichen Betrachtungsweise dadurch zu überwinden sucht, daß er sie betont und erhöht; denn gerade durch die Auswahl des Wirklichkeitsgemäßen kann er das Werk nicht ganz für sich ergreifen, und gerade durch die Erforschung des Wirklichkeitsgemäßen glaubt er es ganz für sich ergreifen zu können.

Damit entfernt er sich gleichzeitig von der *natürlichen* Erkenntnis der Kunst; es ist die Erfüllung seiner Sonderart, wenn er aus dem Werk erkennen will, was „wirklich" *ist*; es ist die Vernichtung seiner Sonderart, wenn er aus dem Werk erkennen will, was „wirklich" *gewesen* ist; gerade dadurch erhält er den Charakter eines natürlichen Betrachters, daß er das Werk als Geschichtenbuch nimmt; gerade dadurch verliert er den Charakter eines natürlichen Betrachters, daß er das Werk als Geschichtsbuch nimmt und die Freude an der Erkenntnis vergangener Epochen als vergangener zu empfinden beginnt.

---

*) Wenn z. B. einer nur deswegen Goethes „Iphigenie" liest, um die „alten Sitten" kennenzulernen, oder Rembrandts „Nachtwache" nur deswegen betrachtet, weil er dadurch etwas vom Soldatenleben einer vergangenen Zeit erfährt.

8. IRRTUM

Aus der Verengung des Blicks folgt beim natürlichen Betrachter die Gefahr einer Mißdeutung, wenn er das ihm widerstrebende Werk in den Kreis seines Lebens hineinzuzwingen sucht. Dabei führt eine relative Verkennung zum „Irrtum", eine absolute Verkennung zur „Entartung".

Der „Irrtum" kann seinerseits wieder in zweifacher Gestalt erscheinen; er kann darin bestehen, daß man die wahre Beziehung zwischen Werk und Werkausschnitt oder die wahre Beziehung zwischen Werk und Wirklichkeit verkennt.

Im ersten Falle kommt es zu einer perspektivischen Verzerrung, indem man bei einem bevorzugten Werkausschnitt die subjektive Wertbetonung für die objektive Wertbetontheit nimmt und damit ein falsches Bild von der Werkordnung gewinnt. So ist man heute bei der Betrachtung von französischen Miniaturen aus der Gotik oft versucht, zugunsten der Drôlerien, die das Werk umrahmen, den eigentlichen Inhalt weniger oder überhaupt nicht zu beachten; damit nimmt man die Arabesken wichtiger als das Bild, verfährt also genau umgekehrt wie die Zeit, der das Werk entstammt.

Im zweiten Falle rührt der Irrtum daher, daß der natürliche Betrachter das Wesen der künstlerischen Formung übersieht und deshalb vielfach den zu formenden Stoff dem geformten Stoff gleichordnet. Er fragt sich nicht: 1. stellt das Werk überhaupt dar, was es darstellen will? 2. Von welcher Seite aus stellt es das dar, was es darstellen will? So ist ihm ein Madonnenbild ein Bild dieser biblischen Gestalt, und er fragt sich nicht: Ist die Bezeichnung nicht anmaßend, indem das Werk minderwertig und ohne jedes Leben ist, oder ist sie nicht rein zufällig, indem das Werk zwar Wert hat, aber ein ganz anderes Leben zum Ausdruck bringt wie etwa Feuerbachs südlich schöne „Madonna" (in Dresden), deren Betrachtung die Erinnerung an die biblische Gestalt nicht fördert, sondern geradezu hemmt? Indem er ferner nicht genug beachtet, was jeweilig an dem Vorgang oder an der Gestalt erfaßt worden ist, sondert er vielfach die Darstellungen

gleichen Themas zu wenig voneinander und bemerkt etwa das Individuelle verschiedener Madonnendarstellungen nicht.

9. ENTARTUNG

Die Entartung des natürlichen Kunstbetrachters setzt da ein, wo er das eigene Weltbild in ein anders gefügtes Kunstwerk hineinprojiziert.

So handelt vor allem der Milieudeuter, der seine eigene Welt mit der Welt des Werkes gleichsetzt. Diese Mißdeutung muß natürlich um so auffallender sein, je mehr die innere Spannung zwischen Werk und Betrachter wächst.

Der heutige natürliche Betrachter hat eine solche Umbiegung fast immer dort vollzogen, wo er sich zu künstlerischen Gebilden äußern sollte, die nicht unter Voraussetzung einer Tendenz zu realistischer Naturnachahmung entstanden sind. Indem er für die Vergangenheit die gleichen künstlerischen Grundsätze annahm wie für die Gegenwart, verfiel er der irrigen Meinung, die Figuren seien aus Mangel an Können „verzeichnet" worden. Riegl, Worringer u. a. haben dagegen der Wissenschaft, die mit dem natürlichen Betrachter den gleichen Weg gegangen war, gezeigt, daß es sich nicht um einen Unterschied im Können, sondern um einen Unterschied im Wollen handelt. Nun erhebt sich die Frage: Wie ist dieses Wollen zu deuten? Worringer geht zu diesem Zweck auf den Primitiven zurück [28]), von dem er glaubt, daß er vor dem ewigen Wandel der Natur erschrecke und ihn grade durch die Schöpfung dieser starren Formen vor seinem Bewußtsein überwinde. Wyneken entgegnet ihm [29]), diese Formen seien nicht nur ein Triumph über die Natur, sondern seien auch aus dem Gefühl der Macht des Geistes über die Natur, nicht aber aus angstvoller Zerrüttung geboren. Ich glaube nun, daß beide Deutungen dem Primitiven eine zu ausschließlich moderne Empfindungsweise unterschieben. Ein Satz wie der von Worringer: „Das Vorstellungsleben der Menschheit ist an eine ganz primitive Gesetzlichkeit gebunden. Es lebt von der Antithese", paßt sicherlich auf einige romantische oder nachromantische Schriftsteller, aber

doch nicht auf die — Menschheit. Und weiter: „Am Anfang der Entwicklung steht jedenfalls ein absoluter, durch keine Erfahrung gemilderter Dualismus von Mensch und Umwelt"; ein Blick auf das Kind, das noch in unglaublicher Weise mit den Dingen zusammenlebt, ein Blick auf die bedingt primitiven Völkerschaften Afrikas und der Südsee, die viel mehr in das Leben der Natur einschwingen können als der seiner Sonderstellung bewußte Mensch der hohen Kulturen, all das läßt das Gegenteil von Worringers Ansicht eher als richtig erscheinen; auf dem Gipfel der mittelalterlichen Kultur stehend, hat doch wohl Thomas von Aquino weit stärker die Trennung der Natur vom Menschen empfunden, als es der Buschmann tut, der nicht so sehr von „Erfahrung, Tradition und Geschichte" bestimmt ist und es also nach Worringer intensiver fühlen müßte; es scheint mir ebenso sehr logisch einsichtig wie geschichtlich bestätigt zu sein, daß der Mensch um so mehr ein Stück Natur ist, je weniger er geistige Person ist. Jedenfalls hat man schon häufig von monistisch gerichteter Einsfühlung des Primitiven mit Naturwesen*) gehört, aber noch nie von dualistisch gerichteten — Milieudramen. Schließlich spielt die Willkür und Zusammenhanglosigkeit der Erscheinungen, die den Primitiven zu einer dumpfen geistigen Furcht verwirrt haben soll, ausgerechnet in den Theorien desjenigen Mannes eine bedeutende Rolle, der vielleicht von allen Europäern bisher am wenigsten primitiv, schon unheilvoll wenig primitiv gewesen ist: Kant hat die natürliche Weltanschauung geradezu auf den Kopf gestellt, wenn er behauptete, erst der Verstand bringe in ein Chaos von Sinneswahrnehmungen Ordnung hinein[30]).
— Auch in Wynekens Annahme, der Mensch ergreife durch die Geometrisierung von den Naturgebilden Besitz, drückt sich der ganze Mensch mit seiner protestantischen Kampffreudigkeit und männlichen Aktivität aus. Wenn man Wyneken fragte, was des Menschen Ziel sei, so würde er antworten: die Welt dem objek-

*) Vgl. Scheler, Wesen und Formen der Sympathie[2]. S. 17 ff. Frobenius unterscheidet („Paideuma" S. 66) als zweite Stufe im Entwicklungsleben der Völker, daß „das Ich des Paideuma als die ‚eine Einheit' der ‚anderen Einheit', der ‚Welt' bewußt gegenübertritt (Zweiheit oder Dualität)".

tiven Geiste dienstbar zu machen, der im Menschen erscheint. Der Primitive Wynekens ist von Hegelschen Gedankengängen berührt und drückt auf die Formen der Natur sein Siegel zum Zeichen dessen, daß sie dem durch ihn wirkenden objektiven Geiste nun untertan seien.

Was hier geistvoller Irrtum ist, muß dort zum Ausdruck eines Mangels an innerer Haltung werden, wenn man die Kunst einer Welt mit minderwertigem Lebensgefühl einzufügen sucht — so z. B., wenn ein Forscher über die höfische Malerei der italienischen Frührenaissance urteilt, die Figuren zeigten eine Mannequinhaltung (der Salon!); diese ganze Art sei zwar espritvoll (das Feuilleton!), aber bleibe doch schließlich Trick (das Varieté!) und Raffinement (das Hotel!); es sei eine Kunst der Überzüchtung (Darwin bis Nietzsche!). Die denkbar größte Differenz zwischen dem Gehalt des Werkes und der Gesinnung des Betrachters wäre dann erreicht, wenn er aus der Sphäre von Annehmlichkeit und Genuß heraus über ein streng religiöses Werk spräche. In all diesen Fällen bleibt als günstigste Möglichkeit, daß der Betrachter ein inadaequates Wort gewählt hat, um seine Gedanken mitzuteilen, daß also vor jeden dieser Ausdrücke ein „gleichsam" zu setzen wäre. Je mehr er aber das Mittel des Vergleichs mit dem Gegenstand des Vergleichs zusammenrückt, desto gröber und augenfälliger wird die Entartung.

Von der Gruppe der Milieudeuter sondert sich ein kleinerer Kreis ab, der zwar die gleichen Grundvoraussetzungen hat, aber sie noch mehr verengert und insofern eine Besonderheit bildet. Um seine Genesis zu erläutern, knüpfen wir an eine Stelle in Goethes „Dichtung und Wahrheit" an, wo er von der Lektüre des „Landpriesters von Wakefield" im Pfarrhaus zu Sesenheim erzählt. Es heißt da[1]):

„Sie erblickten sich hier selbst in einem Spiegel, der sie keineswegs verhäßlichte. Man gestand's sich nicht ausdrücklich, aber man verleugnete es nicht, daß man sich unter Geistes- und Gefühlsverwandten bewege. Alle Menschen guter Art empfinden bei zunehmender Bildung, daß sie auf der Welt eine doppelte Rolle zu spielen haben, eine wirkliche und eine ideelle, und in diesem Gefühl ist der Grund alles Edlen zu suchen. Was uns für eine wirkliche zugeteilt ist, erfahren wir nur allzu deutlich; was

die zweite betrifft, darüber können wir uns selten ins klare kommen. Der Mensch mag seine höhere Bestimmung auf Erden, im Himmel, in der Gegenwart oder in der Zukunft suchen, so bleibt er deshalb doch einem ewigen innerlichen Schwanken, von außen einer immer störenden Einwirkung ausgesetzt, bis er ein für allemal den Entschluß faßt, zu erklären, das Rechte sei das, was ihm gemäß sei. Unter die läßlichsten Versuche, sich etwas Höheres anzubilden, sich einem Höheren gleichzustellen, gehört wohl der jugendliche Trieb, sich mit Romanfiguren zu vergleichen. Er ist höchst unschuldig und, was man auch dagegen eifern mag, höchst unschädlich. Er unterhält uns in Zeiten, wo wir vor Langeweile umkommen oder zu leidenschaftlicher Unterhaltung greifen müßten... Man denkt nicht über sich, wenn man sich im Spiegel betrachtet, aber man fühlt sich und läßt sich gelten."

Goethes Worte lassen sich dahin zusammenfassen, daß die Kunst dem natürlichen Menschen nicht nur die Welt erschließt, sondern auch sein eigenes Innere. Darum liebt er besonders die Kunstwerke, die mit ihm in einem engeren Zusammenhange stehen. Indem er in ihnen verwandtes Wesen erkennt, glaubt er auch eigenes Schicksal zu erkennen. Diese Haltung ist durchaus positiv zu bewerten; denn bei solcher Schau beginnt sich dem Menschen sein von allen Zufällen befreites Ich zu entschleiern; er erkennt die letzte seiner Möglichkeiten und erfaßt sich selbst jenseits der geschichtlichen Bedingtheiten, die seine volle Entfaltung hemmen: im Kunstwerk kann ihm das Bild der vollzogenen Selbstverwirklichung entgegenleuchten.

Bei einer solchen Betrachtung läßt er die künstlerische Darstellung in ihrer Objektivität unangetastet. Erst da kommt es zur Entartung,

1. wo er von der Kunst nicht mehr ein Bild seiner ganzen Persönlichkeit, sondern ein Abbild einzelner individueller Erlebnisse verlangt;

2. wo er von der Kunst lediglich eine wiederholende Darstellung des schon Gelebten erwartet, nicht aber eine sprengende Gestaltung neuen Lebens, das in seiner erschöpfenden, endgültigen Ausprägung unter Menschen vielleicht nur für seltene Augenblicke, vielleicht auch niemals wirklich wird; oder wo er statt dieser Abbildung seiner Erlebnisse die Ausführung seiner Wunschbilder fordert, in der dann seine persönlichen Erlebnisse

zwar bis zu Ende, aber nicht bis zur Endgültigkeit gelebt erscheinen;

3. wo er das im Kunstwerk ausgedrückte Erlebnis in die Grenzen der ihm möglichen oder von ihm gewünschten Erlebnisse hineinzwingt.

Der Selbstgenießer hat mit dem Milieudeuter gemeinsam, daß auch er die Kunst seinen Anschauungen anpaßt. Es trennt ihn von jenem, daß er ganz engbegrenzte Gehalte sucht: eben „des Selbsterlebten Widerschein"*). Dabei gewinnt er vor sich selber um so mehr Bedeutung, je erhabener sein Erlebnis in der Kunst erscheint.

Diesen Typus Mensch hat Augustinus wohl gesehen, als er darüber klagte, daß man die Theater deshalb so eifrig besuche, um im Spiel noch einmal die Buhlschaften zu verfolgen, in die man selbst verstrickt sei — z. B. Conf. III, 2: „Es rissen mich auch die Schauspiele hin, die ich angefüllt fand von Bildern meines Elends und mit dem Zunder für mein Feuer." Von der Begierde, in der Kunst die eigenen Erlebnisse zu finden, sind die zeitgenössischen Betrachtungen des Werther verzerrt; das „stoffliche Mißverständnis, der Werther sei wesentlich die Geschichte der typischen unglücklichen Liebe mit tragischem Ausgang, hat ... dem Buch seinen ungeheuren Erfolg verschafft, indem alle gefühlvollen jungen Leute ... ihr Geschick oder ihren Wunsch darin verewigt, monumentalisiert, verklärt fanden:

> Jeder Jüngling wünscht sich so zu lieben,
> Jedes Mädchen so geliebt zu sein". [31])

Hierhin gehört auch die lüsterne Kunstbetrachtung, für die vollkommene Beispiele einige Kunstbeschreibungen Heinses sind, in welchen der Wunsch des Verfassers die Werke umbildet, so daß sie zu Variationen des ihn beherrschenden Themas der Sinnenlust werden; bei dem Anblick einer antiken Venusstatue entstanden Aufzeichnungen, in denen es heißt:

*) Wie Puschkin im „Onégin" sagt, wobei er sich nur diesen einen Antrieb zur Lektüre seiner unterhaltenden Verse denken kann.

„Das eigentliche Weibliche kann zum Genuß nicht appetitlicher seyn: der Unterleib von den Lenden und Hüften bis zu den Schenkeln. Die Schenkel und Arschbacken sind so recht handfüllig, zur Wollust reif und ein Bräutigamsbissen." (Werke IV, 402, Leipzig 1907.)

Mit dem Selbstgenießer stoßen wir an die Grenze zu einem neuen Bereich; denn bei ihm beginnt das Interesse an der Welt vor dem Interesse an dem eigenen Ich zurückzutreten. Nun ist aber der natürliche Mensch sich selber am wenigsten bewußtseinsmäßig gegeben. Die Ichreflexion, in der die Seele schauend erschaut wird, kommt einer Umkehrung des natürlichen Rhythmus gleich und setzt bereits die Wirksamkeit einer nicht mehr so durchaus natürlichen Weltanschauung voraus. Zu dieser auf das Selbst zurückgewandten Haltung leitet innerhalb der Kunstbetrachtung der Selbstgenießer über; insofern bleibt er nun doch noch in den Grenzen des natürlichen Menschen, als er die natürliche Bewegungsrichtung nach außen beibehält, indem er nicht unmittelbar auf sich selber blickt, sondern auf ein Werk, in welchem er plötzlich vor sich selber erscheint; dazu sieht er sein Ich nicht als eine in ihren Grenzen streng bestimmte Ganzheit, sondern erfaßt es in seinen Auswirkungen, in einmaligen, wechselnden Situationen; von einer Bewegung seines Ich geht er aus und fragt: „Was tue ich?" oder „Was tat ich?", aber nicht so sehr: „Was bin ich?" Schließlich wird er sich vielfach überhaupt nicht dessen bewußt, daß sich in diesem oder jenem Werk eine ihm ähnliche Gestalt findet oder ein ihm vertrautes Erlebnis ausgedrückt ist, sondern er gibt sich ihm einfach hin aus dem — berechtigten oder unberechtigten — Gefühl heraus, daß es dort seine eigene Sache gelte (so z. B. Heinse; dagegen werden die Personen des „Landpriesters von Wakefield" von den Zuhörern in Sesenheim in ihrem individuellen Bezug auf einzelne von ihnen wohl erkannt).

Eine Abschwächung und Verflachung des Selbstgenießers stellt der Kunstgenießer dar. Statt in der Kunst Abbilder seiner Erlebnisse zu suchen, sucht er nur noch Kunsterlebnisse überhaupt.

Er schließt sich insofern den übrigen Entartungsformen des natürlichen Menschen an, als auch er das Kunstwerk seinen per-

sönlichen Bedürfnissen unterjocht; er sondert sich insofern von jenen ab, als seine persönlichen Bedürfnisse nicht mehr ganz denen des natürlichen Menschen entsprechen.

Diese Gegensätzlichkeit ist in seiner ganzen personalen Struktur aufweisbar: Kunst und Wirklichkeit sind ihm zwei qualitativ getrennte Einheiten; und zwar erkennt er in der Kunst eine Verklärung des Wirklichen, etwas Höheres, zu dem er emporschaut: die Bildungswelt hat ihn berührt. Nun ist aber dieser Aufblick nicht von der ganzen Person getragen; es zeigt sich vielmehr eine Differenz zwischen dem, was vom Erlebnis umfaßt werden soll, und dem, was personal umfaßt werden kann. Um diese Leere auszufüllen, bedarf es einer Übersteigerung, deren Folge Heuchelei und Verschwommenheit ist. Damit aber verliert der Erlebnisgehalt jene Klarheit, die den Vorzug des natürlichen Menschen ausmacht, und es kommt zu einer aufgeweichten Ergriffenheit, die in der Sphäre des Allgemeinen verfangen bleibt: „Ich löse mich los von allen Banden, segle mit flatternden Wimpeln auf dem offenen Meere des Gefühls.“ [32]) Dadurch, daß man die verschiedenen Ausmaße von Werk und Betrachter zu verwischen sucht, lockert sich die fruchtbare Spannung zwischen beiden; der Betrachter vermischt sich mit dem Werk, und die kämpferische Grenzgesinnung des natürlichen Menschen erstirbt in einer schlaffen, spannungslosen Hingabe.

Um ein Beispiel zu haben, erinnern wir uns an jenes Bild aus dem Palazzo Pallavicini in Rom, das ein sanft gerührtes Publikum „Die Ausgestoßene“ genannt hat. Es mag schon eine Ausgestoßene sein — aber eine bestimmte; darin besteht der erste Unterschied; es handelt sich nicht um eine wässerige Elegie auf die grauslich verlassenen Mädchen überhaupt; man wollte damals ein nüchternes Wissen haben. Der zweite Unterschied liegt darin, daß diese Gestalt in einer heroischen Welt lebt, die Klarheit und Größe hat und nicht unruhig flimmert; ein besonders sprechendes Zeichen dafür ist die in doppeltem Sinne gemessene Architektur. Aber das alles übersieht man, um das Werk mit Süßigkeiten zu garnieren und dann mit desto wohligerem Schmatzen zu „genießen“. Ein solcher Sachverhalt läßt die Bezeichnung

eines „Kunstgenießers“ für diesen Typus als geeignet erscheinen*). Das ist also die Wirkung, die man von der Kunst erwartet: wie aus dem Genuß angenehmer Speisen eine Steigerung des körperlichen Wohlbefindens folgt, so soll aus dem Genuß der Kunst eine Steigerung des seelischen Wohlbefindens folgen. Man will wissen, wie das eigentlich zugeht: erleben. Also setzt man sich hin und versucht es, indem man das Kunstwerk wie Wein auf der Zunge zergehen läßt. Nachher aber erhebt man sich mit dem Bewußtsein, von der Kunst etwas gehabt zu haben.

Wie die verschiedenen Wesenszüge des natürlichen Menschen ineinander wirken, soll zum Abschluß an einem besonders grellen pathologischen Fall gezeigt werden. Wir wählen den Monolog des Hänschen Rilow aus Wedekinds „Frühlingserwachen“ (II, 3).

Die Bilder, über die Hänschen Rilow spricht, sind ihm in ungeheurem Maße lebendig; die schönen nackten Frauen, die sie darstellen, sind ihm Qual und Seligkeit: „Du saugst mir das Mark aus den Knochen, du krümmst mir den Rücken, du raubst meinen jungen Augen den letzten Glanz.“ Er kämpft mit ihnen; er siegt oder unterliegt; er mordet und begnadigt: „Mit ausgebreiteten Armen empfang' ich dich und will dich küssen, daß dir der Atem ausgeht.“ — „Einen Kuß noch auf deinen blühenden Leib, deine kindlich schwellende Brust — deine süßgerundeten — deine grausamen Knie...“; er wirft das Bild in die Truhe, als ob er damit diese Frau dem Tod und dem Grabe überliefern könne. Die Kunst hat für ihn keinen andern Sinn, als ihm sein Leben vor Augen zu stellen, und zwar ohne die Halbheiten, in denen er verfangen ist, da er Gebot und Sittenzwang nicht zu durchbrechen vermag; sein Leben soll ihm hier in einer letzten Rundung erscheinen, ganz und restlos zu Ende geführt. — Diese Gier nach der Wirklichkeit läßt ihn von der Kunst zum Künstler eilen, wenn er beim Anblick der Venus des Palma Vecchio sich vor-

*) Zwar haben Goethe und viele edle Menschen mit ihm diese Bezeichnung in einem durchaus positiven Sinne gebraucht; aber das ist noch kein Grund, sie zu billigen. Mögen sie das Richtige gesehen haben — der Ausdruck entspricht jedenfalls ihrer Meinung nicht. Eine ganze Philosophie verbirgt sich hinter dieser falschen Bezeichnung. Der Aufschwung der Naturwissenschaften, die letztlich der Leibsphäre des Menschen zugeordnet sind, brachte es mit sich, daß man vom Vitalen aus das Geistige betrachtete und naturwissenschaftliche Prinzipien darauf anzuwenden suchte; diesem Zusammenhang entstammt auch das Wort vom Genießen der Kunst; Genuß gibt es nur in der Vitalsphäre; es führt irre, wenn man auch in der geistigen Sphäre davon spricht; Kunst erkennt man, freut sich ihrer und liebt sie vielleicht.

stellt, wie berauscht von Glück der große Meister gewesen sei, „als das vierzehnjährige Original vor seinen Blicken hingestreckt auf dem Divan lag". Dabei deutet er das Werk von sich aus, indem er die tiefbefriedete Schönheit dieser Mädchengestalt übersieht und nur noch an den Rausch des Bacchanals denkt, nach dessen Orkanen er verlangt. Von solchen Wünschen bestürmt, rafft er sich die Bilder schöner Frauen zusammen, ohne Rücksicht darauf, ob es Kunst oder Scheinkunst ist: Palma nennt er neben Makart, Correggio neben Defregger; ausschließliche Geltung hat für ihn das Motiv.

10. DER WERT DER NATÜRLICHEN KUNSTBETRACHTUNG

Angesichts der vielfachen Beschränkungen des natürlichen Menschen erhebt sich die Frage, ob die von ihm geübte Betrachtungsweise der Kunst überhaupt einen Wert besitze.

Diese Frage kann sich beziehen auf den Gehalt der Betrachtung und auf ihre formale Struktur.

Der Wahrheitsgehalt der natürlichen Kunstbetrachtung ist abhängig von dem Gegenstand der Betrachtung. Richtet sich der natürliche Mensch auf die „Gegenwartskunst", so steht einem objektiven, wenn auch inadaequaten Erfassen der künstlerischen Gestaltung nichts im Wege.

Der Wertgehalt der Betrachtung ist abhängig von dem Wert des Betrachters. Denn da der natürliche Mensch von der Kunst ein Abbild der ihm gegebenen Individualität und der ihm zugeordneten Kollektivität verlangt, entscheidet seine Eigenwelt und seine Umwelt darüber, was ihm als Kunst erscheint (etwa in der Spätgotik der Schmerzensmann und in der Moderne das Postkartenbild); welche Werke ihm seelisch erreichbar sind (dem Gottbegeisterten andere als dem Nützlichkeitsmenschen); bis zu welcher Tiefe er in sie einzudringen vermag (ob er nur feststellt oder miterlebt, ob er bei der äußeren Erscheinung stehen bleibt oder bis zum Gehalt vordringt).

Tiefer als der aus den Betrachtungs-Ergebnissen geschöpfte Wert liegt der in der Betrachtungs-Form begründete Wert.

Welche besonderen Werte der natürlichen Kunstbetrachtung als einem besonderen Stil der Kunstbetrachtung zukommen, kann vollständig erst dann klar werden, wenn wir eine Überschau über alle Typen der Kunsterkenntnis gewonnen haben. An dieser Stelle können wir gleichsam nur auf die Fundamente hinweisen, auf denen sich ein reich gegliedertes Wertgebäude erhebt.

Die natürliche Kunstbetrachtung verdient die Bezeichnung der organischen Kunstbetrachtung; denn dreierlei ist für sie entscheidend: das Kunstwerk erscheint dem natürlichen Menschen als Organismus; es wird von ihm als Organ erlebt; es wird von ihm organisch erlebt.

Für den natürlichen Menschen ist das Kunstwerk von Leben erfüllt und insofern noch in weitem Umkreis von Leben umschauert, als selbst die Materie, aus der es besteht, für ihn nicht tot, sondern gewachsen, nicht starr, sondern wirkungsfähig ist, als um Gestalter, Gestaltung und Gestalt die Flut eines meist legendären und darum gesteigerten Lebens strömt. Aber selbst später, wenn ihm das Werk nicht mehr ein Lebendiges ist, wenn er immer mehr erkaltet Unbelebtes an ihm entdeckt, auch dann noch hält er an der Auffassung fest, daß das Kunstwerk Ausdruck von Leben ist und daß Kunst betrachten nichts anderes heißen kann als dieses Leben erkennen. Diese Grundhaltung trennt ihn von denjenigen, die irgendwie bezweifeln, daß der Ausdruck in der Kunst primär ist, daß er alles übrige — Stoff, Form, ja, auch Technik — bestimmt; und von den andern, die das Letztere zwar anerkennen, aber über die Vorbereitungen, den Kern zu finden, nicht hinausgehen, mögen sie nun bei der Urkundenkritik stehen bleiben und nach Meister, Zeit und Landschaft des Werkes forschen oder mögen sie zwar den Raum der Gestaltung selbst betreten, aber an der Schwelle verharren, indem sie das rein optische Bild der Form beschreiben.

Mit der Auffassung des Werkes als Organismus paart sich beim natürlichen Menschen der Drang, das Werk als Organ zu erleben.

Jede künstlerische Gestaltung lebt und offenbart sich in einer eigenen ihr zugeordneten Welt: die Kirche beim Gottesdienst,

das Schloß im höfischen Leben, die Kunst einer Landschaft oder eines Volkes in dieser Landschaft und in diesem Volke.

Von den vielen Möglichkeiten, ein Kunstwerk zu erleben, hebt sich eine als die adaequate und sinngemäße ab.

Sinngemäß ist die Weise des Erlebens dann, wenn das Werk von seiner Welt aus erlebt wird. — Wie der natürliche Mensch Tier und Pflanze in ihrem Milieu sucht und erkennt, so sucht und erkennt er das Kunstwerk an der Stelle, an die es gehört, und inmitten des Lebens, das ihm angepaßt ist. Wie der widernatürliche Gedanke, einen botanischen oder zoologischen Garten einzurichten, niemals von einem natürlichen Menschen hat ausgehen können, so widerstreitet ihm auch der widernatürliche Gedanke, die Kunstwerke aus ihrem Lebenskreise herauszureißen, um sie in ein Museum zu schaffen, in dem sie mechanisch aufgehäuft werden, das nichts anderes zu sein vermag als eine Kunstbewahranstalt[33]), in deren Öde die lebendig empfangenen Kunstwerke frieren — traurig verkümmert wie Adler, die man mit gestutzten Flügeln in den Käfig sperrt. Der natürliche Mensch will weder den Altar im Museum noch die Madonna im Salon, sondern er will beide an einer ihnen bereiteten Stätte religiöser Verehrung sehen.

Damit berühren wir den wichtigsten Punkt: *Wie der natürliche Mensch in das Werk als in einen Organismus hineinlebt, so soll umgekehrt das Werk in ihn als in einen Organismus hineinleben.* Für dieses organische Erleben der Kunst sind drei Eigentümlichkeiten bezeichnend:

Der natürliche Mensch entreißt die Kunst nicht dem Strom des Geschehens, um sie gegen dessen Gewalt an sich heranzuzwingen, sondern er läßt sich von der Flut der Ereignisse *auch* zur Kunst hintragen. Sein Wesen schließt die widernatürliche Existenz eines Kunst-Spezialisten aus. Auf Wanderung und Reise, im Leben der Familie und der Gemeinschaft wächst ihm die Kunst, eingegliedert in eine vielgestaltige Fülle, organisch zu. Durch diese in sich so selbstverständliche und geordnete Beziehung zur Kunst gewinnt er eine bewegte Frische, in der das Werk für ihn beredt und fruchtbar wird; ihm gegenüber droht demjenigen,

dessen eigentliche Tätigkeit in der Betrachtung der Kunst besteht, Lebensverkümmerung, wenn er seine Kräfte nicht an dem ganzen quellenden Überschwang der Welt erprobt, Lebensblässe, wenn ihn das ausgeformte Leben der Kunst nicht wie das atmende Leben der Wirklichkeit unmittelbar berührt und zu streitbarer Bewährung der Kräfte zwingt, Lebensvertotung, wenn ihm die Menge der ans Licht gehobenen Kunstwerke kalt und stumm bleibt, so daß sie ihn mit ihrer starren Last ersticken.

Die Gefahr der Vertotung ist für den natürlichen Menschen weiterhin dadurch eingeschränkt, daß er die ihm innerlich fremden Gebilde abweist. Das bloße Sammeln oder die bloße Besichtigung von Kunstwerken widerstrebt seiner Art. Kunst ist ihm niemals nur „interessant"; niemals schätzt er Statuen „ihrer Seltenheit wegen, wie man Papageien und Affen schätzt"[34]); niemals leidet er unter der Belastung mit vergangener Kunst, die sich nicht von selbst in seine individuelle Gestalt einfügt; sondern fern von einer kühlen Kenntnisnahme der Kunst und doppelt fern von einer Kenntnisnahme solcher Werke, die nicht zu seiner Lebensform gehören, umfaßt seine Betrachtung, zwischen Liebe, Gleichgültigkeit und Haß gespannt, nur diejenigen Gebilde, die ihn, diesen einzelnen Menschen, unmittelbar „an-sprechen", deren Botschaft von Welt und Überwelt unmittelbar an ihn gerichtet ist. Sein ausgeprägter Wille zur Beherrschung der Kunst, in dem wir die Ursache aller Entartungen erkannten, ist auch ein Ausdruck des ihm angeborenen, unbezwinglichen Verlangens, die Kunst für seine eigene Person schöpferisch zu machen, indem er sie seinem Leben einverleibt, es ist ein Ausdruck dafür, daß er sie zutiefst ernst nimmt als bestimmende und formende Kraft, daß sie für ihn nicht ein totes Gebilde ist, sondern eine geistige Macht — ein frohes oder schreckliches, aus den Tiefen und in die Tiefen wirkendes Leben.

DIE KUNSTBETRACHTUNG DES BEWUSSTEN MENSCHEN

I. TEIL
KUNSTPHILOLOGIE

1. GRENZSETZUNG INNERHALB DER BEWUSSTEN KUNSTBETRACHTUNG

Der Kunstbetrachtung des natürlichen Menschen entgegengesetzt ist die Kunstbetrachtung des bewußten Menschen.

Diese zweite Wesensform bildet eine unableitbare, in sich geschlossene Einheit, die auf eine besondere, von der Auffassung des natürlichen Menschen deutlich abgegrenzte Anschauung vom Wesen der Kunst sich gründet. Diese Anschauung hat zur Voraussetzung, daß der Mensch sich auf den von den Naturdingen unterschiedenen Charakter der Kunst besinnt und die Bedeutung seines geistigen Schöpfertums begreift; darum sprechen wir von der Kunstbetrachtung des bewußten Menschen.

Die Kunstbetrachtung des bewußten Menschen umspannt mit ihren Grenzen eine aus ihr verständliche Sonderform: die wissenschaftliche Kunstbetrachtung. Die wissenschaftliche Kunstbetrachtung ist insofern bewußte Kunstbetrachtung, als sie auf der gleichen Anschauung vom Wesen der Kunst basiert und also denselben Erkenntnisgrund annimmt. Die wissenschaftliche Kunstbetrachtung hebt sich insofern von der bewußten Kunstbetrachtung ab, als sie einen eigenen Erkenntnisweg und eine eigene Erkenntnisabsicht hat.

Die wissenschaftliche Kunstbetrachtung zerfällt ihrerseits in die Kunstphilologie und in die — wissenschaftlich geübte — Kunsterschließung. Es ist für die Kunstgeschichte einzig sinnvoll, beide zusammen zu üben. Es ist das Zeichen einer Krisis, beide als Gegensätze zu sehen und entweder Kunstphilologie ohne Kunsterschließung oder Kunsterschließung ohne Kunstphilologie zu wollen*).

2. GRENZSETZUNG INNERHALB DER KUNSTPHILOLOGIE

Die Kunstphilologie ist auf das Werk gerichtet, insofern es „Körper" ist; d. h. der Blick geht auf die äußere Erscheinung, ohne daß diese als Erscheinung einer geistigen Kraft, als „Ausdruck" begriffen wird.

In dieser Weise erforscht sie das Kunstwerk selbst wie auch alle darauf bezüglichen Tatsachen: Urkunden, Berichte usw.

Gegen die natürliche Kunstbetrachtung ist die Kunstphilologie durch vier Unterschiede abgegrenzt:

1. Gegenstand der Erkenntnis.
   Das Werk ist Faktum, das festgestellt wird, nicht Kraft, die erlitten wird.
   Es ist „Körper", nicht „Leben".
2. Selbständigkeit der Erkenntnis.
   Daraus folgt, daß die Kunstphilologie nach einer Erfüllung verlangt und nicht schon eine Erfüllung ist.
   Sie ist eine vorbereitende, nicht eine in sich geschlossene Form der Kunstbetrachtung.
3. Art der Erkenntnis.
   Der Philologe ergreift das Werk nicht einfach in seiner Totalität und betrachtet, sondern er umschreitet prüfend das Werk und forscht.
   Für ihn ist der Teil vor dem Ganzen und nicht das Ganze vor dem Teil.

---

*) Die Ausführung des hier gegebenen Aufrisses soll erst im folgenden geschehen.

4. Umfang der Erkenntnis.

Der Philologe ist nicht ausschließlich auf das Werk gerichtet, sondern auch auf die dem Werk transzendenten, werkbezüglichen Dinge und Gehalte.

Der Weg der Erkenntnis ist nicht nur: Betrachter — Werk, sondern auch: Betrachter — „Werkbereich" — Werk.

Die Kunstphilologie bereitet vor:

1. die Erfassung des Einzelwerkes
   α. durch den Aufweis seiner ursprünglichen Gestalt (3. Kap.);
   β. durch die Beschaffung und Herausgabe möglichst entsprechender Reproduktionen (4. Kap.);
   γ. durch den „philologischen Bericht" (5. und 6. Kap.);
   δ. durch die Motiverklärung bei unmittelbar geschichtsverbundenen Werken (7. Kap.);
2. die „inner-systematische" Gliederung der Werke, die
   α. material,
   β. formal,
   γ. personal und
   δ. temporal sein kann (8.—11. Kap.);
3. die „außer-systematische" Gliederung in bezug auf
   α. Religion,
   β. Kultur und
   γ. Landschaft (12. Kap.).

3. DIE URSPRÜNGLICHE GESTALT DES WERKES

Für den wissenschaftlichen Menschen erhebt sich bei der Betrachtung eines Kunstwerkes die Frage, ob es uns in seinem ursprünglichen Zustand erhalten geblieben ist. Diese Forschungsrichtung ist dem natürlichen Menschen fremd.

Sein Verhalten zu äußerlich abgeschlossenen, aber mannigfaltig umgeformten Werken ist dadurch bestimmt, daß er, ganz an die Gegenwart gebunden, nicht festzustellen sucht, wie das Werk „eigentlich" war; so, wie es ist, ist es für ihn ursprünglich.

Sein Verhalten zu unfertigen, sei es fragmentarischen, sei es beschädigten Werken ist dadurch bestimmt, daß er, ganz an die

Gegenwart gebunden, niemals primär und sekundär nur um ein weniges über das unfertige Werk hinausgeht zu dem fertigen Werk der Vergangenheit oder der Zukunft. Primär ist ein unfertiges Werk für ihn ein Hindernis, das sein Blick nicht übersteigt; ist der wissenschaftliche Mensch gleichsam der Arzt, der beim Anblick eines Verstümmelten primär den unverletzten Körper als Ziel der Heilung vor Augen hat, so ist der natürliche Mensch gleichsam der Vorübergehende, der von dem Unglück des Verstümmelten primär gebannt und erschüttert ist. Sekundär stellt er sich nur in allgemeinster Form das fertige Werk vor, ohne sich die individuelle Artung des Fehlenden zu veranschaulichen*); er ist nicht der Arzt, der sich über die individuelle Beschaffenheit der Verletzung klar wird, sondern der Vorübergehende, der nur den allgemeinen Charakter der Verletzung erfaßt. —

Wir finden es oft, daß der natürliche Mensch auf eine tiefe Wahrheit hinweist, aber dabei in allzu lässiger Vereinfachung bei dem Äußerlichen stehen bleibt; so ist es auch hier. Wenn er bei der Betrachtung beschädigter Werke ein intensives Mißvergnügen an der Ungestalt empfindet, so stammt diese Vorliebe für äußere Ganzheit aus der Liebe zum einheitlichen Sein überhaupt. Er verkündet damit, was unserer Gegenwart, einer Zeit der Überschätzung des Fragments, nicht so unbedingt selbstverständlich sein dürfte, daß ein geniales Fragment vielleicht künstlerisch, aber kein Kunstwerk ist, da das Kunstwerk eine Welt, einen geschlossenen, selbstgenugsamen Organismus darstellt. —

Die Veränderungen nun, die ein Kunstwerk betreffen können, gliedern sich in solche, die beabsichtigt, und in solche, die unbeabsichtigt sind.

Unbeabsichtigt sind diejenigen Veränderungen, die das Werk erlitten hat, ohne daß sie ihm eigentlich galten; Krieg, Brand und Witterung, Unachtsamkeit bei der Reinigung oder dem Transport sind ihre Hauptursachen.

---

*) Er stellt z. B. fest, daß bei einer Statue ein Arm fehlt, aber nicht, wie der Arm wohl liegen müßte, wenn er vorhanden wäre.

Die beabsichtigten Veränderungen können einem positiven und einem negativen Verhältnis zu den Kunstwerken entspringen.

Negativ ist die Einstellung dort, wo man bei Veränderungen den „Kunst"-Charakter des Werkes überhaupt nicht beachtet oder sich gegen diesen Kunst-Charakter richtet.

Man übersieht den „Kunst"-Charakter des Werkes, wenn die Veränderung von rein praktischen Rücksichten bestimmt ist: z. B. Umbau einer Kirche aus Raummangel oder Beschneidung eines Bildes für einen vorgegebenen Rahmen — nur mit Rücksicht auf das Zweckgemäße, ohne Rücksicht auf das Künstlerische.

Daß man sich gegen einen bestimmten Kunst-Charakter richtet, kann aus rein individuellen, ästhetischen, politischen, ethischen und religiösen Motiven geschehen.

Das rein individuelle Motiv ist beispielsweise bei der Zerstörung eines Porträtkopfes aus Haß gegen die dargestellte Person ausschlaggebend.

Das ästhetische wirkt sich dann aus, wenn man die fremde Kunst als fehlerhaft beurteilt und „verbessert". So führte man im 19. Jahrhundert bei der Restauration der Wandgemälde von St. Gereon in Köln den überlangen Arm eines segnenden Christus auf das durch die Wissenschaft festgelegte Normalmaß eines menschlichen Armes zurück, um dadurch „die mangelnde Lebensechtheit der noch unentwickelten mittelalterlichen Kunst" mit den gnädigen Pinselstrichen einer sehr fortgeschrittenen Neuzeit zu verdecken.[1]) Man vernahm nicht aus jener Geste das Bekenntnis und die Kunde: „Siehe, so segnet Christus — über alles vorstellbare Maß hinaus; er ist der Segnende", sondern man scheint lediglich diesen einen Gedanken gehabt zu haben, daß es die Grundlagen der Kunst, vielleicht gar die der menschlichen Gesellschaft, erschüttern heißt, wenn man sich über die Lehren der Anatomie hinwegsetzt und einen Christusarm länger als den Arm eines Akademieprofessors zeichnet. Ich glaube, daß jede Zeit den Irrtum hat, den sie verdient.

Die politische Leidenschaft äußert sich bei der Beschädigung von Kunstwerken, die für politisch mißliebige Personen, Zustände, Systeme usw. Symbolwert haben oder zu haben scheinen, die politisch mißliebige Personen darstellen oder ihnen gehören.

Das ethische Motiv bestimmte z. B. Franz I., Herzog von Calabrien, als er im Jahre 1819 122 Kunstwerke nach Anlage von Feigenblättern in ein besonderes Zimmer einschließen ließ, zu dem nur Personen reifen Alters und ‚erprobter Moralität' Zutritt hatten.[2])

All diese Erwägungen können sich jedoch an Wucht und Tiefe mit den religiösen Impulsen, die zum Kampf gegen ein Kunstwerk drängen, in keiner Weise messen. Man spürt, die Seelen sind bis in alle Abgründe erschüttert worden, wenn die Erregung sich mit so dämonischer Glut Jahr-

hunderten mitteilt, wie es in Trier geschehen ist, wo die Pilger, anknüpfend an ein Ereignis der frühchristlichen Zeit, bis ins 17. Jahrhundert eine antike Venusstatue mit Steinen bewarfen, so daß sie völlig verstümmelt auf uns gekommen ist.[3])

Neben solchen negativen Veränderungen haben aber auch viele Kunstwerke eine durchaus positive Umwandlung erfahren. Die positiven Veränderungen gliedern sich nach dem Verhältnis des früheren Werkes zu dem späteren Werk. Wir unterscheiden

1. ein Nebeneinander des früheren und des späteren;
2. eine erstrebte, aber nicht erreichte Einordnung, des früheren in das spätere;
3. eine erstrebte, aber nicht erreichte Einordnung des späteren in das frühere;
4. eine wirkliche Einordnung des früheren in das spätere; und
5. eine wirkliche Einordnung des späteren in das frühere.

Ein selbständiges Nebeneinander gleich stark betonter Teile finden wir in der Kölner Kirche St. Gereon, in der Dekagon und Chor nicht zu einer Einheit, sondern als Einheiten einander angegliedert sind, ohne daß eins dem andern untergeordnet wäre und sich mit ihm zu einer Gesamtordnung verbände.

Die Einordnung alter romanischer Bauteile in die gotische Gesamtanlage ist beim Freiburger Münster versucht, aber nicht erreicht; der romanische Teil bleibt in der gotischen Architektur ein Fremdkörper.

Die Einordnung des späteren Werkes in das frühere hat dies Paradoxon zur Voraussetzung, daß man zugleich losgelöst und verbunden sei — losgelöst von der früheren Zeit als Mensch einer selbständigen neuen Zeit, die ihren Geist in neuer Schöpfung ausprägt, verbunden mit der früheren Zeit in einer ihr dienenden neuen Zeit, die aus dem Geist der fremden Schöpfung heraus ein Werk um- oder ausgestaltet. Wo nicht beide Teile dieser doppelgliedrigen Voraussetzung erfüllt sind, kann eine solche Einheit nicht wirklich werden. Darum mußte z. B. die Wiederaufnahme des Kölner Dombaus im 19. Jahrhundert zu einem durchaus zwiespältigen Ergebnis führen, da dieser Zeit das Mittelalter nicht mehr eine Wirklichkeit des eigenen Blutes und des eigenen Herzens war. Man gelangte nicht zu einer gesetzhaften Vollendung, sondern nur zu einer äußeren Fertigstellung. Von der wahren Gotik gibt der Bau eine sehr unwahre Vorstellung. Viel eher spiegelt sich die Zeit der Restauratoren in der kunstgewerblichen Mache, in den unplastischen aufgeweichten Formen, die bei aller Feinheit das Ganze doch gedunsen erscheinen lassen und bei aller Leichtig-

keit zu mühselig und errechnet sind, als daß sie sich verwandt und ebenbürtig in die mittelalterliche Kunst eingliederten*).

Bei vielen mittelalterlichen Kirchen jedoch, die im Lauf der Jahrhunderte zahllose Umgestaltungen erfahren haben, ist aus der Gemeinschaft des Lebens heraus eine organische Ganzheit erwachsen, indem das Frühere wirklich zum Glied wurde und das Neue sich vom Alten her entfaltete. So zieht sich etwa der Bau von St. Maria im Kapitol (Köln) Jahrhunderte hin, und doch ist der Innenraum der Kirche ein notwendiges Ganzes, obwohl jede Zeit in einer individuellen Weise daran geschaffen hat. Das frühromanische Langhaus erblüht zu dem spätromanischen Chor, und dieser hinwiederum hat sich aus einer 200 Jahre älteren Anlage organisch entwickelt. Das Neue wächst aus dem Alten hervor; die frühere Strenge entfaltet sich in geordneten Rhythmen zu immer größerem Reichtum.

Aber noch mehr ist in der romanischen Zeit erreicht worden. Als der Trierer Dom im 11. und 12. Jahrhundert seine entscheidende Form erhielt, da achtete man die Eigenheit des römischen Baus, der sich an seiner Stelle erhob, so bis ins einzelne, daß seine Anlage im Grundriß und auch in den Ausmaßen zum Vorbild für den Ausbau gewählt wurde; eine so frohe Demut des Dienens und dazu eine solche Freiheit des persönlichen Wollens hat sich wohl selten zu gleich innigem Bund gefügt. Damit nicht bloß vorhandenes Baumaterial benutzt wurde, sondern wirklich eine neue Einheit entstehen konnte, mußten die Seelen, die sich hier begegneten, in einer überzweckhaften Weise befreundet sein. Die wuchtige Kühnheit und herrscherliche Größe der römischen Wölbung mußte von einem ebenso maßvoll heroischen Sinn erfaßt und getragen werden. Diese heldische Liebesverehrung wurde dem römischen Wesen bei den Franken der Mosel bereitet, die noch heute bisweilen in Gestalt und Gesittung einen römischen Adel verraten.

Nach dieser Feststellung der seinsmäßigen Grundlagen, auf die sich der Philologe bei seinen Forschungen beziehen muß, können wir nun seine Tätigkeit nach ihrer Richtung, ihrer Art und ihrem Wert zu beurteilen versuchen.

Der Philologe soll nicht bei jedem Werk die Veränderungen einer genauen Prüfung unterziehen. Es ist sinnlos, sich bei jeder Kirche zu fragen, in welchen Etappen sie sich verändert hat. Nur

*) Die Zeitgenossen glaubten allerdings an die Erfüllung des Paradoxon: daß man mit schöpferischer Selbständigkeit ein der mittelalterlichen Kunst geistig verwandtes Werk geschaffen habe — z. B. A. W. Ambros, Geschichte der Musik I, VIII (Breslau 1862): „Was eben jetzt am Kölner Dom geleistet wird, darf sich neben den Arbeiten der Blütezeit der alten Gotik sehen lassen."

wenn die Umgestaltungen aufschlußreich für das Wesen des Kunstwerkes erscheinen, bestehen diese Untersuchungen zu Recht*).

Von dieser Einsicht bestimmt, daß das Ziel nicht eine Erbreiterung der Tatsachen-Kenntnis, sondern eine Vertiefung der Wesens-Erkenntnis ist, soll sich der Philologe mit den Veränderungen beschäftigen, soll dort, wo es wünschenswert erscheint, sich um die Rekonstruktion bemühen oder durch den Aufweis unverletzter Parallelwerke die richtige Vorstellung beim Betrachter zu erwecken suchen. So ist es z. B. seine Aufgabe, eine romanische Kirche, deren ursprüngliche Bemalung zerstört ist, mit einer andern architektonisch verwandten Kirche zu vergleichen, bei der sich die ursprüngliche Bemalung erhalten hat; vielleicht daß man dann, um dieses Wissen bereichert, an dem Bau ein neues, verborgenes Leben erkennt, das er nur im Bund mit der Gliederung und dem Licht der Bilder zu entfalten vermag.

Damit haben wir bereits einen Wert dieser Forschungen bezeichnet: Daß nämlich durch sie die Erkenntnis des Werkes vertieft werden kann. Ein weiterer Wert besteht darin, daß sie die Erkenntnis gegen Irrtümer sichern, indem sie uns davor bewahren, daß wir die Umgestaltungen des Werkes dem Schöpfer der Gestaltung zuschreiben und uns damit ein falsches Bild von ihm machen. (Wir bemerken hier innerhalb der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung eine Eigentümlichkeit, die der natürlichen Kunstbetrachtung durchaus fehlt: daß man nämlich in stärkster Weise die Möglichkeit des Irrtums empfindet und gegen ihn ankämpft.) Da nun aber bei diesen Untersuchungen die Beziehungen zweier Individualitäten zueinander erhellt werden, so ist es möglich, über beide, über die gestaltende ebenso wie über die umgestaltende, Aufschluß zu gewinnen. Ja, man darf diese Betrachtungsweise geradezu als eine besondere Methode ansprechen, durch die sich zwei Individualitäten wechselseitig er-

*) Vielfach wird man allerdings vorher nicht wissen, ob die Forschung sinnlos ist; in diesen Fällen hat die Kunsterschließung aus den vorhandenen Feststellungen die fruchtbare Auswahl zu treffen.

klären. So hat Gundolf Shakespeare und zugleich den deutschen Geist ergründet, indem er die Aufnahme Shakespeares in Deutschland beschrieben hat. Die Frage, welche Stücke man übersetzte und mit welchem Erfolg man sie übersetzte, entspricht der Frage, welche fremden Kunstwerke eine bestimmte Epoche sieht und wie sie sich zu ihnen verhält.

4. DIE REPRODUKTION

Die für eine systematische Betrachtung der Kunstwerke notwendige Ausdehnung der wissenschaftlichen Untersuchungen sowie der Wunsch nach einer möglichst zugänglichen Mitteilung der dabei gefundenen Ergebnisse bedingen die Herstellung von Reproduktionen, die die Erinnerung an das Original stützen oder sogar die Kenntnis des Originals entbehrlich machen sollen. Eine solche Wichtigkeit kann die Reproduktion für den natürlichen Menschen nicht besitzen, da ihm der Wille zur systematischen Betrachtung und der Drang nach einer wissenschaftlich belehrenden Mitteilung fehlt.

Die Differenz zwischen Abbild und Urbild kann nun die Ursache verschiedenartiger Täuschungen sein. Die Abbildung kann vor allem eine falsche Vorstellung von der Größe des Werkes erwecken oder auch von seiner Stofflichkeit (z. B. ob es Stein oder Holz ist, Radierung oder Gemälde; ebenso in bezug auf die Farben). Folgenschwerer als diese Entstellung ist die Nichtbeachtung der sinngemäßen Deutlichkeit seiner Erscheinung.

Viele Kunstwerke — vor allem auf Fernwirkung gearbeitete Barockplastiken — setzen beim Beschauer einen gewissen Abstand voraus, der ihm eine weitere Annäherung verbietet. Die Reproduktionen dieser Werke sind nur dann sinngemäß, wenn bei ihrer Herstellung dieser Abstand gewahrt worden ist.

Eine weitere Täuschung veranlaßt die Abbildung dann, wenn der Zusammenhang auf ihr undeutlich bleibt.

Teilaufnahmen lassen vielfach den Zusammenhang des Ganzen und den Stellenwert des reproduzierten Ausschnittes ungeklärt. Wenn etwa Hamann in den „Köpfen des Mittelalters" (Abb. 59) den Kopf von dem Zelebrantenstuhl der Marburger Elisabethkirche den Abbildungen der Monumental-

plastik gleich groß gegenüberstellt, so ist man versucht, ihn auch gleich wichtig zu nehmen und von der Zeit seiner Herkunft zu glauben, daß sie ihn gleich wichtig genommen habe; denn man übersieht zu leicht, daß er an dem Stuhle selbst ein viel bescheideneres Leben fristet und nicht mehr als eine gelegentliche Bemerkung ist.

Die schlimmste Verfälschung der geschichtlichen Wirklichkeit tritt jedoch dann ein, wenn die Reproduktionen der inneren Ordnung des Ganzen widerstreiten.

Abbildungen können von einem sinngemäßen oder von einem sinnwidrigen Standpunkt aus angefertigt werden. Reproduktionen, die das Werk von einem falschen Standpunkt aus zeigen, findet man besonders häufig bei Aufnahmen von Bauwerken. Eine romanische Kirche z. B. will streng frontal oder streng von der Seite betrachtet werden, nie aber über Eck oder auch nur schräg zur Hauptachse, sondern immer in ihrer Verlängerung oder im rechten Winkel zu ihr. Unsere Photographien zeigen nun fast alle eine seitliche Verschiebung. Dadurch wird vielfach der ganze Zusammenhang der Bauteile unverständlich; es erscheinen unmögliche Überschneidungen und Verkürzungen; ein hinterer Turm schaut eingeschrumpft hinter dem vorderen hervor und wartet vergeblich auf eine Auswägung durch den zweiten hinteren Turm, weil dieser vom zweiten vorderen verdeckt ist. Die Fensterformen werden verzerrt, die Maße der Mauern verschleiert; die rhythmische Gliederung löst sich in ein Chaos auf. Diese Photographien entsprechen einer impressionistisch gerichteten Zeit. Ein spezifisch malerischer Stil liebt den Reiz des Unentschiedenen, liebt auch die Zwischenstellung einer Betrachtung, die weder von der Front noch von der Seite aus erfolgt. Einen Gegenstand mitten in einer Bewegung darzustellen, ist malerisch; darum die Vorliebe des Impressionismus für Tanz und Licht, auch für Figuren, die der Bildrahmen überschneidet und die gleichsam im Begriff sind, den Bildraum zu betreten oder zu verlassen. Diese Freude an der überraschenden Winkelung und an der gedämpften Verwirrung findet in romanischen Kirchen einen ganz ungeeigneten Gegenstand. Bei ihnen muß der Blick des Betrachters, wenn er das Bauwerk vollständig erfassen will, vier Halbkreise beschreiben, die sich um den Mittelpunkt der jeweilig angeschauten Seite schließen. Bei Kirchen mit reicher, vielbezogener Rhythmik (wie Maria Laach) bringt schon die geringste, in wenigen Schritten meßbare Verschiebung ein ungeordnetes Bild hervor.

Der Wert einer Abbildung ist zunächst davon abhängig, daß sie Täuschungen über das Urbild möglichst ausschließt; aber das ist lediglich eine negative Bestimmung. Ihr positiver Wert besteht darin, daß sie die Atmosphäre des Kunstwerkes atmet,

daß sie nicht ein nüchterner Mechanismus bleibt, sondern vom Leben des Werkes durchglüht wird.

Wie groß hier die Unterschiede sind, zeigen besonders deutlich die bisherigen Photographien griechischer Statuen im Vergleich zu den jetzt von R. Hamann veröffentlichten.[4]) Wohl sind auch dort Werke von meisterhafter Schönheit sichtbar; aber sie bleiben akademisch glatt und fern — ohne den herrlich bezwungenen Sturm eines ungeheuren inneren Frühlings. Hier aber wölben sich die Lippen wie atmend; die Leiber zittern noch vom siegreich bestandenen Agon und bleiben dennoch unbeweglich aus sprödem Marmor, aber einem Marmor, der unklassizistisch schwer und drängend ist.

Ebenso soll auch die Vereinigung der Reproduktionen, wenn sich nicht die Anordnung aus der Reihenfolge der Originale (z. B. bei einem Kodex) von selbst ergibt und wenn nicht nur eine katalogmäßige Übersicht über das Schaffen eines Künstlers erstrebt ist (wie z. B. in den „Klassikern der Kunst"), von dem Wesen der abgebildeten Kunstwerke mitgeformt sein und lebendig auf ihr Leben hinweisen*).

Erst hier begrenzt sich der Bereich der Aufgaben, die der Kunstbetrachtung aus der Abbildung der Werke erwachsen.

5. DER „PHILOLOGISCHE BERICHT"
STUFEN DES KUNSTSEHENS

An die Abbildung des Werkes und an die Feststellung seiner ursprünglichen Gestalt schließt sich der „philologische Bericht" an, der die Angaben über Herkunft, Größe, Technik und Material des Werkes enthält und mit einer rein tatsachenmäßigen Beschreibung von Form und Inhalt endet. Die Kataloge unserer Sammlungen erschöpfen sich meistens in solchen „philologischen Berichten". — Im Mittelpunkt dieses Berichts steht die Beschreibung, die gemäß ihrer Wichtigkeit eine besondere Untersuchung verlangt. Welchen Sinn sie hat und welche Formen sie annehmen kann, erhellt aus einer Analyse des Kunstsehens.

---

*) Einen Versuch auf dem Gebiet der Literaturphilologie stellt meine Anordnung der „Religiösen Schriften von Novalis" dar (Köln 1923) S. 137 ff.

Der natürliche Mensch ergreift das Kunstwerk als eine Einheit und vollzieht den Übergang von der Erfassung des Werkäußern zu der Erkenntnis der geistigen Bedeutung unmittelbar, wenn ihn nicht gerade die innere Fremdheit des betrachteten Werkes daran hindert — ähnlich wie wir beim Hören einer uns nicht geläufigen Sprache an den akustischen Eindruck gefesselt bleiben und nicht zum Verständnis des Gesprochenen gelangen.

Nun umfaßt aber die sinnliche Wahrnehmung beim natürlichen Menschen nicht alle Einzelheiten, die den Geist des Ganzen mitoffenbaren. Das Auge überschaut den Zusammenhang; aber es fehlt das Wissen um die Glieder, die die große Ordnung tragen, wie es überhaupt die Gepflogenheit des Menschen ist, zunächst zu übersehen (im doppelten Sinne: eine Überschau gewinnen und über etwas hinwegsehen, es nicht sehen)*). Schon bei der Begegnung mit einem Menschen bleibt das von uns Erkannte hinter dem an ihm Erkennbaren weit zurück, und doch wird dabei unsere Aufmerksamkeit mehr gereizt als bei der Betrachtung eines Kunstwerkes. Denn der Mensch erscheint uns in andauernd wechselnden Verhältnissen; er ändert seine Stellung, seine Züge, seine Tätigkeit. Er teilt sich in einer Fülle von Momenten mit, so daß wir durch einen zweiten Wahrnehmungsakt die Mängel des ersten ergänzen können usw., weil wir eine ganze Kette von Wahrnehmungsmöglichkeiten vorfinden. Das Gegenteil ist bei der Kunst der Fall. Das Werk der Kunst verwandelt sich nicht und bietet keine Folge von Ereignissen. Daraus ergibt sich für den Künstler die Notwendigkeit, in seinem Werk eine Einheit von höchster gesammelter Offenbarungskraft zu schaffen, die sich deutlich absondert von der Zerstreuung der Offenbarungsmomente in der Wirklichkeit. Unser Auge aber, das an eine solche letzte Blöße nicht gewöhnt ist, weil es nur teilhafte Entblößungen kennt, muß hier zunächst versagen und kann einen so großen und dichten Reichtum nicht aufnehmen, der ihm nirgendwo ein spielendes Verweilen gönnt, sondern immer höchste Anspannung fordert. So steht am Ende eine inadaequate Wahr-

*) Ausführlichere Bemerkungen darüber bei C. Fiedler in seinem Aufsatz über die „Beurteilung von Werken der bildenden Kunst" (Schriften I, 42/43, München 1913).

nehmung des Werk-Körpers, und da öffentliche und intime Sphäre streng aufeinander bezogen sind, indem das äußere Zeichen der Kunst eben Zeichen für die geistige Eigenart ist, so bedingt die lückenhafte Wahrnehmung des Äußeren eine unvollkommene Erkenntnis des Geistigen. Der natürliche Mensch sieht diese Dinge eigentlich nicht; er meint das Kunstwerk als Ganzes zu haben, wenn er eine abkürzende Überschau gewonnen hat.

Zeigt sich hier beim natürlichen Menschen gleichsam ein Versagen seiner Sehtechnik in der Breite, so zeigt sich dort ein Versagen seiner Sehtechnik in der Tiefe, wo er eine ganze Sphäre des Künstlerischen unbeachtet läßt: das Formale im engeren Sinne. Da er die Trennung von Kunst und Wirklichkeit übersieht, kann ihm auch nicht die Beziehung zwischen Künstler und Wirklichkeit zu einer Frage werden; so richtet er seine Aufmerksamkeit nicht darauf, was der Gestalter aus der Realität zur Darstellung auswählt, in welcher Weise er es umbildet, wie er das Einzelne zu einer künstlerischen Gesamtheit ordnet. Die Probleme der Gewanddarstellung, der Flächenaufteilung, der Rhythmik, des Raumes, der Komposition usw. treten für ihn nicht in Erscheinung.

Hier zeigt sich also eine doppelte Inadaequatio, deren Überwindung eine Aufgabe der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung ausmacht. Aber auch schon der natürliche Mensch trägt zur Überwindung der ersten Inadaequatio auf zweifache Weise bei:

1. Er kehrt zu den Kunstwerken, die ihm Freude machen, immer wieder zurück, als ob sich ihre Züge ändern könnten und er sich ihres wechselnden Ausdrucks vergewissern müßte.

2. Aus dem Bildganzen wählt er einzelne Teile aus, die ihm besonders gefallen, und widmet ihnen vorzüglich seine Aufmerksamkeit. Er betrachtet nun diese Einzelheiten nicht als Fragmente im Ganzen, sondern als kleine Ganzheiten. Diese Sehweise kann vor allem bei malerischen Darstellungen angewandt werden*), deren Vielfalt ihm die meiste Gelegenheit bietet, „Bilder im Bild“ zu sehen. Es ist bezeichnend, daß der natürliche Mensch gerade

*) Oder bei den ihnen verwandten vielheitlichen Reliefs und Gruppenplastiken.

für malerische Darstellungen eine besondere Anschauungsweise ausgebildet hat*).

Die Wissenschaft knüpft an die Betrachtungsweise des natürlichen Menschen an, verändert sie aber so sehr, daß etwas Neues und Gegensätzliches entsteht.

Die Wissenschaft beschränkt sich zunächst auf die Erfassung des Werkäußern; in der Philologie wird das Werk als „Körper" erforscht.

Dabei verwandelt sich die triebhafte Aufmerksamkeit des natürlichen Menschen in geistige Aufmerksamkeit. Der natürliche Mensch wird von einzelnen Werken und Werkteilen gefesselt; der Philologe richtet sich auf Werk und Werkteile.

Da die Beachtung, die der natürliche Mensch dem Kunstwerk schenkt, triebhaft bedingt ist, kommt es zu einer ungleichmäßigen Verteilung seiner Aufmerksamkeit, indem er nur bei den bevorzugten Werken die Betrachtung wiederholt, indem er sich ferner mit Vorliebe auf malerische (und verwandte) Darstellungen bezieht und endlich bestimmte Werkteile, die ihn besonders fesseln, getrennt von dem Ganzen betrachtet.

Hier gleicht nun der Philologe aus, indem er die wiederholte Überprüfung der Werke überall dort durchführt, wo es nötig erscheint, indem er ferner in gleicher Weise Plastik und Architektur mit seinem Bericht umschließt und endlich auf jeden einzelnen Werkteil sein Augenmerk richtet.

Wie schon die Hinwendung auf Einzelplastik und Architektur verrät, sucht der Philologe bei diesen, aber auch bei den malerischen Werken den streng formalen Bereich zu durchforschen, da er von dem Gedanken bestimmt ist, daß die gegenständlichen Darstellungen der Kunst von der Wirklichkeit gelöst sind, indem die freie geistige Person des Künstlers das Gegebene auswählt und ausgestaltet und einer bestimmten Wirklichkeit in einer bestimmten Weise künstlerisch Dauer verleiht, und daß die gegenstandslosen, rein formalen Gebilde der Kunst, die architektonischen Werke, von dem Zweckgemäßen gelöst sind, indem

---

*) Vgl. „Natürliche Kunstbetrachtung" VI. Kapitel.

sich in diesen Formen als in sinnvollen und beredten Zeichen eine geistige Ordnung verleibt.

Die Form kann nun ebenso wie das Gesamtwerk betrachtet werden, insofern sie „Körper" und insofern sie „Ausdruck" ist. Der Philologe tut das erstere.

So ruft er sich zum Beispiel ins Bewußtsein, aus welchen Teilen ein Bauwerk besteht (Anzahl der Chöre, der Joche usw.) und welche Formen ihnen eigen sind (Art der Gewölbe, der Kapitäle usw.). In Wölfflins „Grundbegriffen" findet man viele rein philologische Berichte über die Form aller Arten von Kunstwerken, z. B. „Das Fleisch ist bei Rembrandt deutlich als ein weicher Stoff kenntlich gemacht, dem Druck nachgebend, während die Figur Dürers in dieser Hinsicht neutral bleibt." – „In aller deutschen Architektur ist der Bewegungsrhythmus das Entscheidende, nicht die ‚schöne Proportion'."

Indem der Philologe sich über die Einzelheiten von Form und Inhalt klar wird, zerstückt er zunächst die einheitliche Gestalt. Damit setzt er sich im Grunde über die Tatsache hinweg, daß er Kunst betrachtet, da ein Kunstwerk nicht eine Summe von Einzelheiten, sondern ein sinnvoller Zusammenhang ist. So beachtet er einerseits die raumgestaltende Kunst nicht als Kunst.

Andererseits beachtet er sie nicht als diese besondere Kunst, die vorzüglich das Vollendete zeigt und auch das, was sich noch wandeln möchte, zum endgültigen Bild erstarren läßt, sondern er nähert sie wieder der Dichtung an, die bestimmt ist von der Folge des Geschehens und nicht die ruhende Festigkeit des Raumes besitzt. Ein Bild betrachtet man; ein Gedicht liest man oder macht hörend oder sprechend sein Werden mit. Hier aber liest man auch das Werk der bildenden Kunst; man schreitet wie von Zeile zu Zeile von einem Teil zum andern fort. Daraus erwächst der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung die Gefahr, daß sie nur Vielheiten hervorhebt und nicht die Einheit aufweist. Sie kann natürlich das Gebilde einmal in dieser Weise aufteilen; aber dann darf man nicht glauben, nun sei das Ziel erreicht. Bildet der philologische Bericht über die Einzelheiten nicht die Vorbereitung für eine Wesensbeschreibung, so erscheint es ganz unerklärlich, warum man überhaupt von einem Kunstwerk spricht, da man doch nur von gelösten Einzelheiten und nicht von

der Art ihres Zusammenhangs erfährt. So ist es vor allem bei unseren heutigen Baubeschreibungen. In den meisten Fällen gelangt man über den philologischen Einzelbericht nicht hinaus, sei es nun, daß man die Bauteile nur datiert — und dann ist es so ohne weiteres gar nicht verständlich, wieso bei ihrem verschiedenen Ursprung ein künstlerischer Einklang sich ergeben hat — oder sei es, daß man sie lediglich einzeln nennt, wobei man ebensowenig begreift, wie das Sammelsurium von Säulen, Kapitälen, Spitzbögen usw. eine künstlerische Einheit ausmachen soll. So verschweigen — lucus a non lucendo — viele kunstgeschichtliche Bücher das eigentlich Künstlerische.

Was wir entbehren, besaß Goethe in vollem Maße. Sein Bericht über die formalen Einzelheiten des Straßburger Münsters [5]) geht aus vom Ganzen und kehrt am Ende zum Ganzen zurück.

In den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt er ein Wesensgesetz der Kunst, das sich an den Bauteilen bewähren soll: „Ein Kunstwerk, dessen Ganzes in großen, einfachen, harmonischen Teilen begriffen wird, macht wohl einen edlen und würdigen Eindruck; aber der eigentliche Genuß, den das Gefallen erzeugt, kann nur bei Übereinstimmung aller entwickelten Einzelheiten stattfinden."

Nun weist er erstens beim Straßburger Münster die Einfachheit und Größe der Gliederung auf; so sagt er über die Fassade: „Die große Mitteltür, die auf das Schiff der Kirche gerichtet ist, fällt uns zuerst in die Augen. Zu beiden Seiten derselben liegen zwei kleinere, den Kreuzgängen angehörig. Über der Haupttüre trifft unser Blick auf das radförmige Fenster, das in die Kirche und deren Gewölbe ein ahnungsvolles Licht verbreiten soll. An den Seiten zeigen sich zwei große senkrechte, länglich viereckte Öffnungen, welche mit der mittelsten bedeutend kontrastieren und darauf hindeuten, daß sie zu der Base emporstrebender Türme gehören." In dieser Weise beschreibt er auch noch die Türme, faßt aber dann zusammen und betont das künstlerisch Geordnete: „Jene beschriebenen neun Räume werden durch vier vom Boden aufstrebende Pfeiler gestützt, eingefaßt und in drei große perpendikulare Abteilungen getrennt. — Wie man nun der ganzen Masse ein schönes Verhältnis der Höhe zur Breite nicht absprechen kann, so erhält sie auch durch diese Pfeiler, durch die schlanken Einteilungen dazwischen im einzelnen etwas gleichmäßig Leichtes."

Darauf prüft er den zweiten Teil seiner These und wendet sich den schmückenden Einzelheiten zu: „Ich erinnere nur an die perspektivisch in die Mauerdicke sich einsenkenden, bis ins Unendliche an ihren Pfeilern und Spitzbogen verzierten Türen, an das Fenster und dessen aus der run-

den Form entspringenden Kunstrose, an das Profil ihrer Stäbe sowie an die schlanken Rohrsäulen der perpendikularen Abteilungen."

Er beschließt die Darstellung mit einem zusammenfassenden Satz, der die einheitliche Gestalt des Kunstwerkes nach der Prüfung der Einzelformen besonders sichtbar vor Augen stellt: „Herausgefunden war das richtige Verhältnis der größeren Abteilungen, die so sinnige und reiche Verzierung bis ins kleinste; nun aber erkannte ich noch die Verknüpfung dieser mannigfaltigen Zieraten untereinander, die Hinleitung von einem Hauptteil zum andern, die Verschränkung zwar gleichartiger, aber doch an Gestalt höchst abwechselnder Einzelheiten, vom Heiligen bis zum Ungeheuer, vom Blatt bis zum Zacken."

Der philologische Bericht geht aus von einer sinnlichen Gesamtanschauung des Werkes.

Er besteht in der Einzelbeschreibung des Werkäußern.

Er führt hin zu einer neuen sinnlichen Gesamtanschauung, die aber nun erfüllt ist von der Erkenntnis der Werkteile und der Werkformen.

Auf der I. Stufe wird das Werk gesehen.
Auf der II. Stufe wird das Werk gelesen.
Auf der III. Stufe wird das Werk betrachtet.

Die II. Stufe bildet die Ergänzung der I. und die III. die Erfüllung der I. und II.

Indem man nun in vollem Wissen um die Glieder das gegliederte Werk betrachtet, strömt in den Akt der Ausdruckswahrnehmung eine ganz andere Fülle ein, so daß die Wesenserkenntnis des Werkes eben durch die umfassende Erkenntnis des Werkäußern sicherer, reicher und vollkommener wird.

I. Der natürliche Mensch sieht primär das Werkganze, daneben auch ausgewählte Einzelheiten als Einzelheiten.

Es ist eine Einheit da und daneben eine Vielheit.

II. Der Philologe sieht primär Einzelheiten und vernachlässigt die Betrachtung des Ganzen.

Die Vielheit ist vor der Einheit.

III. Der Kunsterschließer sieht das Werkganze und in ihm wirkend die wesenerhellenden und wesenserhellten Einzelheiten.

Die Vielheit in der Einheit wird erkannt.

6. BESCHREIBUNG

Die Beschreibung von Kunstwerken erfüllt eine pädagogische Aufgabe.

Durch den philologischen Bericht wird das Gebilde gleichsam noch einmal schaffend aufgebaut. Man ruft sozusagen die Einzeldinge bei ihrem Namen und befiehlt ihnen zu reden. Während man zuerst nur dumpf ihr Sosein erkannte und einige nur in ihrem Dasein verspürte, drängen sie jetzt geöffnet und mitteilsam zum Betrachter hin, und es entsteht ein voller Chor von tönenden Stimmen, die das individuelle Gesetz, das dem Kunstwerk seine Form verliehen hat, in immer neuen Abwandlungen aussprechen.

Die Beschreibung als genaue Tatsachenfeststellung ist zunächst darum wertvoll, weil sie dazu beiträgt, die Wesenserkenntnis vor Täuschungen zu bewahren.

So hat z. B. Grimme[6]) auf dem Wege der Beschreibung eine ganze Reihe von falschen Deutungen der Sixtinischen Madonna nachweisen können. Die philologische Durchforschung der Werkteile läßt ihn auf Einzelheiten stoßen, deren Sinn durchaus ungeklärt ist. Er fragt sich: was bedeutet die Leiste am Fuß des Bildes? Die Annahme, daß diese Brüstung Erde und Himmel trenne, ist zu flach, als daß man sie bei Raffael voraussetzen dürfte. Wem gehört die Tiara auf dieser Leiste? Doch wohl nicht dem auf den Wolken schwebenden Papste, da erstens kein Grund ersichtlich ist, weshalb er die Krone hätte abnehmen sollen und da es zweitens einigermaßen unverständlich wäre, wenn er als Bewohner der himmlischen Sphäre sie auf die Erde niedersetzte. Was sollen im Vordergrunde die Putten? Es geht doch wohl nicht an, sie für eine Abordnung der himmlischen Hierarchie zu halten, wie einmal Karl Roscher[7]) meinte: ‚Wir schauen auf dem Bilde den lichten Himmelsraum, erfüllt von zahllosen, mehr zu ahnenden als zu sehenden Engeln'. Was soll der abwärts gekehrte Blick der weiblichen Heiligen und die flehende Geste des Papstes, der offenbar mit der einen Hand auf irgendwelche Vorgänge hinweist, die sich im Vordergrund des Bildes abspielen müßten? Wohin eilt die Madonna über die Wolken, die augenscheinlich die Grenze zwischen Erde und Himmel bezeichnen? Und schließlich – was soll der Vorhang? Man kann ihn doch wohl nicht nach Analogie unseres Theaters erklären: Der Vorhang öffnet sich, und die Mutter Gottes erscheint. So weist der philologische Bericht auf eine Fülle von fraglichen Einzelheiten hin.

Wie die Fragen selbst, so geht auch die Lösung der Fragen von der genauen Untersuchung des Werkäußern aus: Grimme stellt fest, daß auf

dem Mantel des Papstes der Eichenzweig als Motiv verwandt worden ist und zwar an einer bevorzugten, nämlich belichteten Stelle; nun gehört aber der Eichenzweig zum Wappen der Roverepäpste. Die Schlußfolgerungen sind einfach: Dieses Bild ist für die Nische über dem Grabmal Julius II. bestimmt; es ist von einem Vorhang umgeben, der es verschließen kann und der von Raffael mitgemalt ist; die vermeintliche Leiste ist der Deckel des Sarkophags, in dem Julius II. ruht; die Krone gehört ihm und nicht dem Heiligen; der Geist des Verstorbenen ist durch die beiden Genien auf dem Deckel des Sarkophags versinnbildet; sehnsüchtig schauen sie zur Madonna empor, die heranschwebt, um sie von der Erde zu erlösen und in den Himmel aufzunehmen. Die beiden Heiligen sind Fürbitter und zwar die heilige Barbara, die Heilige der Todesstunde, und der große Ahne des Toten, Papst Sixtus II. aus dem Roveregeschlecht *).

Neben der Sicherung der Wesenserkenntnis fällt der Beschreibung die Aufgabe einer Bereicherung der Wesenserkenntnis zu. Diese Aufgabe erfüllt sie durch den Aufweis der Wesen offenbarenden Einzelzüge, vor allem innerhalb des formalen Bereichs.

So rundet sich in Justis Beschreibung von Michelangelos Propheten das Wissen um diese Gestalten dadurch, daß er nach der Betrachtung ihres personalen Ausdrucks das dabei empfangene Bild erfüllt und belebt durch die Betrachtung der Gewandbildung, die sein tiefdringender Blick beim „Lesen" des Werkes erforscht. [8])

„Von dèn allgemeinen Insignien des Standes nahm Michelangelo (außer Buch und Rolle) den Prophetenmantel. Dieser Mantel gab die Würde und Simplizität von Kontur und Masse; ein Element des Kontrastes, in Faltenmotiven, Gewebe und Farbe. Von leichterem Stoff, in langen ungebrochenen Kurven fallend, dient er dem Ausdruck der Bewegung; auf die Schulter zurückgeworfen, läßt er den Oberkörper frei. Hier erscheint die Gestalt umschlossen von dem anliegenden gegürteten Ärmelrock von dickem Zeug, der sich hergibt zu den lebhaften, oft heftigen Bewegungen der Arme. Überall bevorzugt er die panni sodi vor den panni sottili, weiche, dicke, markige Wollzeuge. Denn jene anklebenden und nachschleifenden, geradlinig fallenden dünnen Stoffe passen mehr zum Feierlichen in Stand und Bewegung.

Die Anpassung geht aber nicht bloß auf Stand und Geschlecht, auch auf Person und Situation, nicht bloß auf Ruhe und Bewegung, sondern ebenso auf Art, Temperament und Affekt. Die Gewandung verstärkt und betont in unberechenbarer Weise den Eindruck, den wir von diesen Men-

*) Diese ganze Erklärung gehört natürlich nicht mehr zur Beschreibung, sondern zur „Motiverklärung" (s. VII. Kapitel).

schen empfangen. Die Funktion der einzelnen Gewandstücke, besonders des Mantels, ... ist zunächst bedingt durch den Gegensatz von Ruhe und Bewegung.

Wo die Situation auf lebhafte Bewegung führt, wird der Mantel beiseite geworfen... wie ausführlich ist das Tumultuarische des Moments bei der Libyca veranschaulicht! Dagegen ist der beliebte Zug des windgeschwellten Mantels oder Halstuches nur bei dreien angewandt: Ezechiel, Jesaias, Delphica, wo dieser Luftzug die Nähe des göttlichen Geistwesens andeuten sollte. Wenn hier der symbolische Windstoß die Inspiration ankündigt, so herrscht bei Zuständen innerer Sammlung die Windstille des Zimmers" usw.

Bei diesem besonderen Fall ist die Grenze zwischen philologischer Forschung und Wesensbetrachtung noch ziemlich deutlich sichtbar; ein Schnitt trennt die reine Feststellung des Tatbestandes von der geistigen Deutung des Werkes. Aber vielfach wirken die verschiedenen Tendenzen so ineinander, daß nicht mehr zu entscheiden ist, wo die philologische Beschreibung aufhört und die Wesensbetrachtung beginnt.

Als Beispiel dafür wählen wir aus Wölfflins Dürerbuch die Beschreibung der Melancholie. Der erste Satz lautet: „Ein geflügeltes Weib, das auf einer Stufe an der Mauer sitzt, ganz tief am Boden, ganz schwer, wie jemand, der nicht bald wieder aufzustehen gedenkt."

Der erste Teil des Satzes ist nicht mehr als ein grober Tatsachenbericht. Aber der so reporterhaft beginnende Satz wird mit dem zweiten Teil („ganz tief" usw.) plötzlich auf eine andere Ebene gehoben. Das erste „ganz" ist in großer Breite dahingesetzt, wie ein Fels, zu dem das Getändel der Einleitung jäh emporgerissen wird. Das eine Wort sammelt Kräfte in sich, die aus dem Dunkel kommen. Zwar wird dann wieder seine Bedeutsamkeit geschwächt durch die folgenden Worte, die sanft in die Ebene überschwingen, aus der es so drohend aufragte: „... ganz tief am Boden." Die weibliche Endung des Satzteils sichert im Verein mit der daran anschließenden Pause einen allmählichen Abstieg. Aber dann wächst die Gipfelung um so höher durch die Wiederholung des „ganz", die eine Verdoppelung der Intensität bewirkt. Und an diese gesteigerte Betonung gliedert sich gleich eine zweite, ohne daß dazwischen eine Senkung läge: „... ganz schwer." (–́ –́) Wie hart die beiden Silben aufeinanderstoßen, wird besonders deutlich durch das Zusammentreffen von „z" und „schw"; die ganze Energie des Satzes „strudelt" auf: es ist so, als ob Wellen zerschäumten. So wird die Spannung, die schon durch die Wiederaufnahme des „ganz" außergewöhnlich stark war, jetzt noch größer, vielleicht zu groß: Sehne, die zum Zerreißen straff ist. Und auch

danach kommt keine Erleichterung; eine Pause bereitet dem Wortgefüge einen senkrechten Absturz; eine Leere, ein Abgrund entsteht. Eine weitere Pause schneidet schon wieder nach zwei Worten zerstörend in die Bewegung des Satzes ein, bis dieser endlich – gehemmt und seltsam beunruhigt – zu Ende geht: „. . . . wie jemand, // der nicht bald wieder aufzustehen gedenkt." Nun ist man viel mehr auf diese sinnwichtigsten Schlußworte vorbereitet. Schon hier erkennt man, wie die Beschreibung mit der Gestaltung in gleichem Rhythmus zu leben vermag. Schon bei der Formung dieses unbehauenen, nicht aus letzter Sammlung gesprochenen Satzes hat der Geist der Melancholie mitgeschaffen; er hat etwas von einer versagenden, schleppenden Sprechweise, wie sie der Figur des Bildes eigen sein könnte; das weiß man plötzlich: daß sich hier Abgründe auftun, bei deren Anblick jede Ordnung sich in Grauen löst, daß das Blut stockt und schal zu werden droht, weil vor den Augen zerschmetternde Massen sich türmen, die nicht fortzuwälzen sind.

Wenn Wort und Werk so eng zusammengehen, sollte man nicht mehr von einer „Beschreibung" sprechen, sondern von einer „Abbildung" des Gehaltes im betrachtenden Wort. Zum Sinnbild möge uns die Stelle aus Thomas Manns „Tod in Venedig"[27]) werden, die erzählt, wie der Schriftsteller Aschenbach seine Worte formte nach dem Rhythmus, in dem sich der schöne Knabe Tadzio bewegte, daß er sie nicht mehr suchte, sondern daß er sie nachschrieb, abschrieb von dem edlen Vorbild, an dem ihr Klang und ihre Fülle in unübertrefflicher Vollendung Wirklichkeit geworden war: „Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug." So soll auch, wer die Kunst verkündet, nach dem Ebenbild des Werkes seine Worte formen. Erst dadurch wird der Kunstbetrachter ganz er selbst, daß er sich ganz dem Werk unterwirft; höchste Vollendung gewinnt er in der innigsten Bindung.

Aber dieser Gipfel ist nur selten erreicht worden. Zwar findet man in den Beschreibungen von Kunstwerken häufig Ansätze zur „Abbildung", aber meistens verflüchtigt sich der ohnehin schon sehr schwache Eindruck bald wieder – so auch bei Wölfflin, wenn er fortfährt: „Der Kopf ruht auf dem untergestützten Arm mit der Hand, die zur Faust geschlossen

ist.“ Doch wir ahnen wenigstens, daß hier ein ungeheures, mitreißendes Zusammenströmen sich hätte ereignen können, da gesagt wird, daß ihre Hand zur Faust geballt ist. Und wiederum – wenn es heißt: „In der andern Hand hält sie einen Zirkel, aber nur mechanisch, sie macht nichts damit“, wie könnte da der ganze Mensch erbeben im Sturm der Frage nach dem Warum, das halb im Dunkel liegt und halb unter Schmerzen begriffen wird! Und weiterhin: „Die Kugel, die zum Zirkel gehört, rollt am Boden. Das Buch auf dem Schoß bleibt geschlossen“ – ein Abgrund von Trostlosigkeit könnte sich bei diesen einförmigen Sätzen öffnen, die klingen, als wenn sie langsam über die nächtliche Steppe gerufen würden. Immer mehr drängt die Beschreibung zum Innersten hin: „Die Haare fallen in wirren Strähnen, trotz dem zierlichen Kränzchen, und düster blicken die Augen aus dem schattendunklen Antlitz. Wohin geht der Blick? Auf den großen Block? Oder nicht eher darüber hinweg ins Leere?“ Hier ist wieder ein sprachlicher Höhepunkt erreicht; Frage drängt sich an Frage; jede ist durch eine große angstvolle Stille von der andern getrennt, und doch knüpfen alle an die erste an. Ein Doppeltes drückt sich darin aus: einmal, daß die schöpferische Lust gebricht, um einen neuen selbständigen Satz zu formen, der zum Sinnbild werden könnte für die innere Möglichkeit eines neuen Beginns, und weiterhin, daß die erste Frage gleichsam unterirdisch weitergrollt und dann plötzlich die zweite und dritte aus sich entläßt, mit dämonischer Macht den Raum beherrschend und in immer anderer Weise nach einer Antwort verlangend. Gleich Trümmerblöcken in der Öde schichten sich die beiden Fragen hinter der ersten auf; so groß ist die Not, daß kein Stein auf dem andern geblieben ist. Dazu hat jede einzelne Frage etwas Unheimliches: jede ist auf e i n e n Vokal abgestimmt, der fast automatisch an den betonten Stellen erscheint, die erste auf „i“: „Woh*i*n geht der Bl*i*ck?“, die zweite im Gegensatz zu dieser spitzen Helligkeit auf das dumpfe „o“: „Auf den gr*o*ßen Bl*o*ck?“, und die letzte, im Widerstreit mit der zweiten nicht etwa auf „u“ oder „a“, die „o“ am nächsten liegen, sondern wieder auf einen entgegengesetzten Vokal, auf den kältesten unserer Sprache, auf „e“: „Oder nicht *e*her darüber hinw*e*g ins L*ee*re?“ Die Fragen quälen in ihrer Gleichförmigkeit – so, wie es quält, wenn man immer wieder dieselben Gedanken denken muß, ohne eine Lösung zu finden. Ein Sturm, ein Schrei müßte kommen, der aus dieser Müdigkeit die Rettung brächte – und wäre es auch ein Schrei des Grauens! Aber alles bleibt stumpf und gelähmt. Wenn auch die letzte Frage jäher in die Höhe strebt als die andern, so wird doch das Meer, das schauerlich in ihr wächst, noch einmal zurückgedämmt: „Oder nicht eher darüber hinweg –“, da stockt man und atmet, und dann erst kommt das Ende: „. . . ins Leere?“ Es ist ein unterdrücktes Stöhnen darin. Gegen diese Fragen verblaßt das Folgende: „Nur die Augen wandern, der Kopf folgt nicht der Blickrichtung.“ Die Sprache lebt nicht diesen beklemmen-

den Zwiespalt zwischen Schauen und Ruhen, lebt nicht die mutlose Halbheit dieser Welt, in der man vor der klaren Entscheidung des Ja und Nein zurückschrickt, in der man versunken bleibt in einer gelösten, tatlosen und grundlosen Traurigkeit (grundlos, weil zugleich abgründig und unbegründet). Denn „alles ist Müde, Dumpfheit, Regungslosigkeit". Und doch hofft man noch auf Sieg und Licht, wenn sofort nach diesen Sätzen ein quellender Rhythmus emportanzt, so geschmeidig jung, daß er als die sehnsüchtig erwartete Befreiung erscheint: „Aber ringsum ist's lebendig." Die Bewegung, zu der das kaum betonte „Aber" der eilige Auftakt ist, würde noch flüssiger und silberner sein, wenn das „es" nicht apokopiert wäre, wenn es also hieße:

„Aber ringsum | ist es lebendig."
◡ ◡ — — | ◡ ◡ ◡ — ◡

Nach „ringsum" ist eine kleine Pause der Erwartung und der Umschau: werden nicht große, starre Betonungen die Freudigkeit des Satzanfangs erdrücken? Und wirklich erleidet der Rhythmus durch die Zusammenziehung des „ist" und „es" zu *einer* Silbe eine leichte Schwankung. Statt dreier unbetonter Silben entsteht jetzt ein fast regelmäßiger Wechsel von betonten und unbetonten, indem das „ist's" eine beinah vollbetonte Stelle einnimmt. Dazu bringt es durch seinen Ton eine Stauung, weil es sich an die Doppelakzentuierung des „ringsum" anschließt, die über die Pause hinwegwirkt:

„Aber ringsum | ist's lebendig."
◡ ◡ — — | — ◡ — ◡

Und unser Glaube an eine Befreiung schwindet immer mehr dahin, wenn es heißt: „Ein Chaos von Dingen. Der geometrische Block steht da, groß, fast drohend, unheimlich, weil es aussieht, als ob er fallen wollte." Warum der flüchtige Ausruf: „Ein Chaos von Dingen"? Kommt er aus einem erlösten Herzen, das in seinem Jubel immer weiter drängt, oder kündigt sich darin dieselbe Schöpfungsohnmacht an, die auch die drei Fragen so verstümmelt ließ? Bald haben wir Gewißheit: die vier Hebungen, die quälend gespannt zusammentreffen, „der geometrische *Block steht da, groß*", sagen uns, daß die Lebendigkeit des Anfangs dahingestorben ist, daß die Hoffnung auf Sprung und Reigen ein Wahnglaube war. Wenn man sieht, mit welch unheimlich drückender Wucht die vier unmittelbar sich folgenden Betonungen emporgetürmt sind, dann erschrickt man wirklich, daß der Block, den sie uns vor Augen stellen, ja, förmlich bilden, das Gefüge der Welt zerschmettern könnte. Der folgende Satz wirkt rein inhaltlich gespenstisch: „Ein halbverhungerter Hund liegt am Boden." Und wieder kommen ein paar wirr hingestreute Worte, so zerlöst wie das ganze Bild, auf dem die Gegenstände nicht zu einem Baukörper geordnet sind, sondern wie hingeworfen liegen, als wüßten sie nicht

einer vom andern: „Die Kugel. Und daneben eine Menge Werkzeuge: Hobel, Säge, Lineal, Nägel, Zange — alles ungenützt, unordentlich zerstreut."

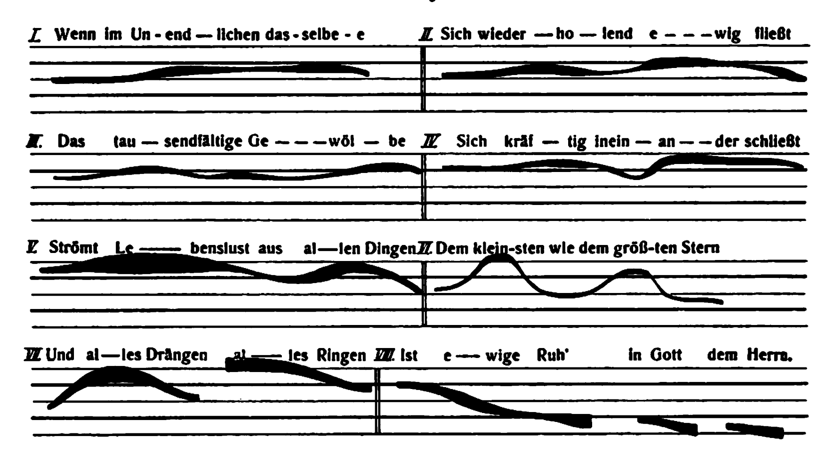
Wenn die Analyse dieser Sätze oft willkürlich erschienen ist, so hat sicher zum Teil die Art unserer Durchführung daran schuld. Aber zum anderen Teil darf man nicht vergessen, wie sehr wir das rechte Sprechen und das rechte Hören verlernt haben. Wir brauchen nicht erst an die rhetorische Barbarei unserer Parlamente zu denken — unsere Sprache ist überhaupt tot und leer, nicht geistige Prägung, sondern bloßes Verständigungsmittel, das in seiner groben, geschäftlichen Dürftigkeit erschreckend ist. Wir gebrauchen das uns überkommene Gut, aber erfüllen es nicht mit persönlichem Leben; nur selten noch spricht einer das Wort „Grauen" so aus, daß es einen graut, und das Wort „lieb", daß man mitliebt. Angesichts dieser Verödung dürfte die umgekehrte Haltung gegenüber den Meistern unserer Sprache am Platze sein: daß man nicht von vornherein annimmt, es zaubere einer ihren Worten „Hintergründigkeiten" an, wenn er auch noch in Einzelheiten der Rhythmik und Vokalisierung ein einheitliches Gesetz ausgeprägt zu finden glaubt, sondern daß man im Gegenteil ihre Worte empfängt mit der Überzeugung, noch bei weitem nicht ihre ganze Fülle und Schönheit erfassen zu können.

So wollen wir auf dem begonnenen Wege noch einen Schritt weitergehen, indem wir zu dem ersten Satz von Wölfflins „Melancholie"-Beschreibung zurückkehren und seinen Rhythmus zeichnerisch festzuhalten suchen. Diese Aufgabe bereitet der Lösung einige Schwierigkeit, weil wir keine für solche Zwecke geeignete Schrift besitzen. Wir begnügen uns, nur um die Vermittlung eines Gesamtbildes bemüht*) und nicht um die genaue Feststellung von Einzelheiten, mit einer ganz vorläufigen Zeichengebung, indem wir drei Tonstufen unterscheiden: die mittlere bezeichnet die Tonhöhe unserer gewöhnlichen Sprechweise, die obere etwa den Frageton und die untere die Senkung des Satzschlusses. Je eine Linie vermittelt den Übergang von der einen zur andern Stufe. Die Tonstärke bezeichnen wird durch die Dicke der Kurvatur, die Tondauer durch ihre Länge. Um nun unserm Gehör das Besondere des Wölfflinschen Satzes deutlich zu machen, setzen wir ihm ein wesensmäßig verschiedenes Gebilde gegenüber, das, schlechthin vollendet, sein rhythmisches Gesetz besonders klar offenbart: Goethes „Wenn im Unendlichen dasselbe . . ."

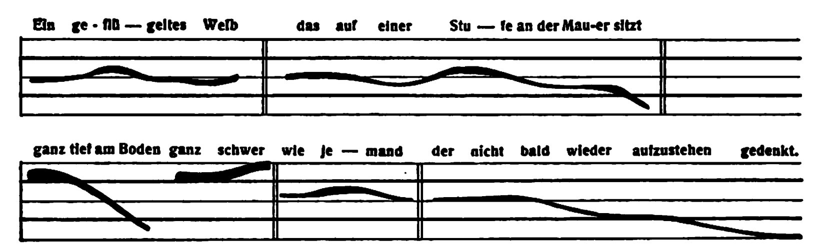
Schwer wuchtend steigt im ersten Vers der Rhythmus an und findet im zweiten noch mehr Ruhepunkte, an denen er verweilt („sich wiederhôlend êwig flîeßt"). Indem in den vier ersten Zeilen jeder Vers in seiner

*) Ich möchte in ungefährer Weise das deutlich machen, was E. Sievers so glücklich „das Ethos der Verse" genannt hat (in „Rhythmisch-melodische Studien", Heidelberg 1912, S. 9.).

Tonhöhe durch den vorhergehenden einmal angedeutet wird, gelangen wir wie auf Stufen, die sich stets mächtiger und blockhafter dehnen, zu dem Gipfel, von dem wirklich die Lebenslust herabströmt, ganz ohne Hast, so daß dieser Vers einen fast doppelt so großen Raum einnimmt wie einer der früheren. Nun hebt sich der Rhythmus wieder – so leicht wie nie



zuvor – und läßt den siebten Vers ahnen, indem er dessen beide Steigerungen nur in umgekehrter Ordnung, die größere zuerst und die kleinere zuletzt, mit spielender Zartheit andeutet, bis endlich der vorletzte Vers alle Kräfte des Gedichtes in sich sammelt und, nachdem er sich zweimal dumpf und schwer emporgewölbt, den letzten Vers aus sich entläßt, der mit unsagbar königlicher Würde in die Tiefe gleitet, häufig in einer Ebene rastend (vor allem bei „Ruh"), so daß sich der gewaltige Strom des vorletzten Verses ganz allmählich auswirken kann. –



Ein so klares Bild können wir bei Wölfflins Satz natürlich nicht gewinnen. Aber wo er nicht verwirklicht, da deutet er doch wenigstens an.

Der Satz beginnt mit einer gewissen Einförmigkeit. Ganz unvermittelt ist dann eine Linie von oben bis unten wie ein Blitz gezackt. Und wieder entsteht ein Riß: eine zweite Kurve fliegt in die Höhe; sie findet weder

mit dem Vorhergehenden noch mit dem Folgenden einen Zusammenhang. Von neuem wird der etwas schleppende Ton des Satzanfangs gesucht („wie jemand"), als lägen die gegeneinander fahrenden Stürme der beiden Rhythmen nicht dazwischen. Dann schließt der Satz müde verklingend, nicht gehalten von der Kraft jener Worte, welche die höchste Stufe beherrschen („ganz schwer"), im Gegensatz zu Goethes Versen, in denen die fallenden Rhythmen immer gezügelt werden von den Worten, die den Gipfel einnehmen („strömt Lebenslust" und „alles Drängen"). Ungebundene Auflösung und unbelebte Einförmigkeit macht das Wesen des Satzes aus.

Ungebundene Auflösung und unbelebte Einförmigkeit macht auch das Wesen des Stiches aus. Beängstigend unbelebt wuchtet der Block; ermüdend einförmig zieht sich die Leiter hin. Beide erdrücken mit ihren unbescheidenen Maßen das Bild, so wie sich in der Beschreibung die Rhythmen des „ganz schwer" und „ganz tief am Boden" zerstörerisch über die Bewegung des Ganzen erheben. Und findet nicht der so ungesammelt gleitende Satzausgang sein Vorbild in jenen Linien am Gewand der Frau, die immer wieder stocken und sich immer wieder von neuem abtreppen — kraftlos und ziellos irrend? Und endlich — wie unverbunden steht eines neben dem andern, wie ist alles in Trümmer zerbrochen! Die Gestalten: Frau und Knabe, die Vielfalt der Dinge: der Bau und die Werkzeuge, Meer und Licht und Blume, die dem Bildganzen abgewandte Fledermaus — jedes einzelne ist eine Seltsamkeit, ein gelöstes, für sich allein bestehendes Sein; alles ist erschütternd einsam in der Welt.

So ist die Beschreibung nach denselben Gesetzen gestaltet wie das Bild.

Wie das beschreibende Wort die künstlerische Gestaltung in einem ganz konkreten Sinne abzubilden vermag, kann man bei Wölfflin nur als Möglichkeit ahnen, nicht als Wirklichkeit aufzeigen. Als Wirklichkeit finden wir es in einigen vollkommenen Beschreibungen Winckelmanns.

Wenn uns Hellas' Statuen verloren gingen, so würden wir doch beim Klang der Worte, die Winckelmann ihnen gewidmet hat, ihre Anmut und Klarheit, ihre heldische Kraft und ihr weises Maß, „edle Einfalt und stille Größe" ahnen können. Als spräche er zu einem andern Phaidros, so beginnt Winckelmann die Beschreibung des Herkules-Torso:[9]) „Ich führe dich zu dem so viel gerühmten und niemals genug gepriesenen Torso eines Herkules." Und dann meißelt er aus dem Gestein der Sprache vor den Augen seines seligen und verwunderten Phaidros jenen Herkules von neuem, indem er, was an ihm Trümmer ist, zu unverletzter Jugend, was späte Dumpfheit, zur klaren Herbe der Frühe vollendet.

„Fragt diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken Seite zu vergleichen ist. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weislichen Maße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderwürdig abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er vollbringen wollte, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird, ebenso sanft aufgeschwellt und schwebend gezogen, fließt hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jener, und unser Blick wird gleichsam mitverschlungen."

Wie groß ist im letzten Satz der Raum! Der Vergleich macht es durch sein ganzes Wesen über alle Worte hinaus deutlich, was die Ausgeglichenheit der Kräfte, die das Gebilde auszeichnet, im tiefsten bedeutet. Zu weiter Wölbung spannen sich die Worte, und da, wo man meinen sollte, nun sei die Scheitelhöhe erreicht, nun senke sich die Linie wieder hinab, da schließt sich an den ersten Satz ein zweiter an, der noch weiter von der Bewegung der Wellen verkündet („wo eine von der andern..."). Ohne daß man ein Nachlassen der Kräfte verspürte, wird endlich der Vergleich von dem deutenden Nachsatze abgelöst („ebenso sanft" usw.), der nun nicht den Aufbau des Vordersatzes wiederholt, sondern ihm auf eine neue, schöpferische Weise antwortet; auch er ist noch gebildet nach dem Rhythmus der Wellen; aber während das erstemal eine Woge breit und schwer heranrollt, schwingt das zweitemal eine Welle in die andere über – in einem mildernden Spiel voll keuscher Süße, das vor allem dort seine Anmut offenbart, wo unmittelbar hinter der Talsenkung des Satzendes eine leuchtende Höhe emporsteigt: „... und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt..." Man denke sich, dieser Satz schlösse in der Form an den vorhergehenden an, daß es hieße: „... und in jener verliert sich eine dritte" – wie wäre all seine kämpferische Schönheit dahin! Wie ginge auch die ganze Größe des jambischen Ausklangs verloren („und unser Blick..."), der die gedehnten und die lockeren Rhythmen des Satzes erträgt und zur Ruhe bringt, der ein vielfach und gewaltig wirkendes Meer wahrhaft umspannt!

Hier muß es klar werden, was es heißt, daß eine Beschreibung Ebenbild des Werkes wird: in diesen Worten eint sich die mächtig geschwungene Linie, die ungebrochen und ohne Ablenkung ihre Bahn vollendet, mit einer Vielheit klingender Einzelbewegungen, die sich innerhalb der ihnen gezogenen Grenze in Glück und Fülle auswirken, so wie sich in der Statue selbst das leidenschaftliche Wohlgefallen an der sinnlichen Vielfalt des Leibes mit einem starken und frommen Sinn für die Bindung

des Gesetzes paart, so daß alles gemessen und säulenhaft geordnet ist – der Reichtum des einzelnen von der großen Umgrenzung des Ganzen gehalten und beschränkt, das Ganze hinwiederum von der Mannigfaltigkeit des einzelnen freundlich durchspielt und belebt. [10])

7. MOTIVERKLÄRUNG

Dem philologischen Bericht ist bei den unmittelbar geschichtsverbundenen Werken die Motiverklärung angegliedert. Dabei verstehen wir unter geschichtsverbundenen Werken nicht nur die Abbilder realhistorischer Personen und Ereignisse, sondern überhaupt alle Gestaltungen, denen sinngemäß das Wort vorhergegeben ist, mag dieses nun Mythen, Erzählungen oder Berichten entstammen.

Aber nicht alle wortbestimmten Werke sind unmittelbar geschichtsverbunden.

Es gibt Werke, die zwar als Geschichtsdarstellungen beabsichtigt, aber in ihrem eigentlichen Wesen der übergeschichtlichen Sphäre zugeordnet sind: z. B. der Bamberger Reiter.

Es ist töricht, bei ihm zu forschen, ob er ein hl. Georg sei oder ein Magier aus dem Morgenlande, ob Kaiser Kunrad oder König Stephan. [11]) Er ist nichts von allem, selbst wenn sein Schöpfer an eine dieser Gestalten gedacht haben sollte. Sie waren höchstens der Anlaß, daß der Künstler das Sein des Ritters erschaute, der mitten im Gewoge der Welt als ein Diener Gottes demütig-kühn gebietet – bei aller adeligen Freiheit ein wacher Späher, bei allem Wissen um fragbare Weiten doch immer hoheitsvolle und begrenzte Gestalt.

Ist dieses Werk mehr als die vom Künstler gemeinte Geschichte, so ist ein Bild wie Raffaels Madonna mit dem Stieglitz etwas anderes als die vom Künstler gemeinte Geschichte, zwar nicht mehr ihr übergeordnet, aber doch qualitativ von ihr verschieden.

Die Erinnerung an die biblische Madonna bereichert die Betrachtung nicht, sondern hemmt sie viel eher; denn nur darauf kommt es an, daß eine Frau mit heller, geruhsamer Schönheit dargestellt ist – kaum atmend, alle lauten Worte vermeidend, nur des kleinen und zarten Reizes froh und gewiß, daß hier wieder die Freude an der Oberfläche entdeckt wird, jene tiefe und gedämpfte Lust, mit den Dingen zu spielen, ohne nach ihrem Wesen zu forschen.

Aber mag auch ein Werk streng mit dem Wort verbunden sein, so kann es doch das geschichtlich Berichtende mit den besonderen Möglichkeiten bildmäßiger Gestaltung so vollkommen versöhnt haben, daß zwar der Betrachter durch die Kenntnis des Geschichtlichen einen neuen Reichtum in dem Gebilde entdeckt, aber auch ohne dieses Wissen alles Wesentliche zu sehen vermag.

So ist sicherlich das antike Orpheus-Eurydice-Relief noch innig mit der Legende verbunden und trägt keineswegs diesen seinen Namen, nur weil es der Künstler so will oder weil er sich in einigen äußerlichen Dingen (etwa Zahl, Attribute und Stellung der Personen) an die Sage angeschlossen hat; und doch hat das Werk eine so große Selbständigkeit, hat alles Dichterische so ganz seinem Wesen anverwandelt, daß auch dem, der nicht die Verbindung mit dem Mythos bemerkt, das Gebilde in seiner geistigen Tiefe sichtbar werden kann.

Erst damit gelangen wir zu denjenigen Darstellungen, die mit dem Wort eng zusammenwirken und eine besondere Solidarität des Wissens voraussetzen.

In dieser Weise schließt z. B. eine Pietà an die Berichte von Christi Leben an. Die Fülle dessen, was Christus ist, wird vom Wort der Evangelisten, von Liturgie und Dogma der Kirche nicht ganz umfaßt; nach einer bestimmten Richtung wird sie erst in den Gestaltungen der Kunst zum sichtbaren Bild (ohne natürlich durch dies alles in entsprechender Weise erschaut zu sein); wenn nun die Kunst gerade dasjenige an der Gestalt Christi sichtbar macht, was nur in ihrer und in keiner anderen Form den Menschen erscheinen kann, so ist sie sicherlich durch höchste Selbständigkeit und Unersetzlichkeit ausgezeichnet; aber sie besitzt diese Selbständigkeit nur in Gemeinschaft mit der ganzen Geschichte des Erlösers. All die Erkenntnisse, die die Menschen von Christus gewinnen, schließen sich gleichsam zu einem geistigen Kosmos zusammen, in dem die Kunst ein unentbehrliches Glied ist, bei dem aber die Geschichte Christi als das Primäre die äußere Grenze angibt und zugleich den Beziehungsmittelpunkt bildet. Wie in den Evangelien das Wort an einer gewissen Grenze versagt und aus seiner Enge erlöst wird durch Plastik und Bild, so haben diese umgekehrt den festen Grund des Wortes nötig, von dem aus sie zu eigener Kraft und Schönheit emporstreben *).

Hier hat die wissenschaftliche Kunstbetrachtung die Aufgabe,

*) Ähnliche Gedanken in bezug auf das Zusammenwirken der Künste bei Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, 4: „Dasselbe Grundgefühl kann in jeder dieser Sprachen ausgedrückt werden, aber in keiner vollständig, immer bleibt ein Rest, der bei einer andern nach Ausdruck sucht."

die fremden Inhalte zu erläutern; vor allem aber soll sie ihre Aufmerksamkeit darauf richten, worin das Besondere und Einzigartige besteht, das in der bildmäßigen Darstellung Leib und Ausdruck erhält.

Wer die nun festgestellte Sinngrenze der Inhaltsforschung verletzt, ist entweder nicht mehr von der Absicht der Kunsterkenntnis bestimmt, oder er stützt sich, wenn er doch davon bestimmt zu sein vorgibt, auf eine irrige Theorie vom Wesen der Kunstbetrachtung.

Im ersten Falle mag er aus psychologischen oder realgeschichtlichen Interessen Namen und Leben der Bildperson erforschen; dann ist ihm aber das Bild eine Urkunde für die Person und nicht die Person ein Anlaß zum Bild. Damit verläßt er das Gebiet der Kunstbetrachtung.

Im zweiten Falle gründet er seine Auffassung auf die Theorie, ein Kunstwerk betrachten heiße „den ganzen Umkreis von Assoziationen heraufbeschwören, die sein Urheber bei denen hervorrufen wollte, für die es ursprünglich bestimmt war.“[12]) Selbst wenn wir unter „Assoziationen“ keine Assoziationen verstehen, sondern sinnvoll geordnete Vorstellungen und Gefühle, müssen wir diese Ansicht mit der Begründung zurückweisen, daß das Wollen des Künstlers der Schöpfung vorauseilen, aber auch hinter ihr zurückbleiben kann, daß es also schon deshalb falsch ist, eine Betrachtungsweise dann adaequat zu nennen, wenn sie die vom Künstler beabsichtigte Wirkung erfaßt.

Der Künstler kann seinem Werke mehr mitgeben, als er „weiß“.[13]) „Der Hand des Malers entwischen zuweilen Züge, welche seinen Vorsatz und seine Kunst übertreffen, so daß sie ihn selbst in Bewunderung und Erstaunen setzen. Das Glück zeigt aber noch sichtbarer den Anteil, den es an dergleichen Werken hat, durch solche Schönheiten und Liebreize, die sie nicht allein ohne die Absicht, sondern selbst ohne die Kenntnis ihrer Werkmeister enthalten.“[14]) Der Künstler kann aber auch seinem Werke viel weniger mitgeben, als er ursprünglich ausdrücken wollte; so klafft ein Zwiespalt zwischen Runges „Tageszeiten“ und seinen Bemerkungen über diesen Gegenstand:

„Der Morgen ist die grenzenlose Erleuchtung des Universums.
Der Tag ist die grenzenlose Gestaltung der Kreatur, die das Universum erfüllt.

Der A b e n d ist die grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums.
Die N a c h t ist die grenzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unvertilgten Existenz in Gott." [15])

Wenn wir von diesem M e h r oder M i n d e r des Ausdrucks absehen, können wir wenigstens so formulieren, daß das Kunstwerk a n d e r s sein kann, als es vom Künstler beabsichtigt worden ist.

Vor allem aber verbietet es sich uns aus prinzipiellen Gründen, statt des Kunstwerkes den Künstler einzusetzen, statt des Gewirkten den Wirkenden; für uns lautet die Frage gemäß unserer Absicht, Kunst zu erkennen: Was ist das Werk?, nicht: Was soll es sein nach der Meinung des Urhebers?

Wenn die Kunstforschung bisweilen trotzdem über die sinngemäße Grenze hinaus sich um die Identifizierung einer Darstellung mit ihrem außerkünstlerischen Korrelat bemüht hat, so ist diese Irrung, abgesehen davon, daß lediglich Neugier der Grund sein kann, nach zwei Seiten hin psychologisch erklärbar: Erstens scheint die Richtung des natürlichen Menschen noch wirksam zu sein: der Glaube, die Kunst berichte primär geschichtliche Tatsachen, oder der Drang, von der Kunst zum Künstler zu gelangen*). Dann aber ist auch das besondere Verhältnis des heutigen Menschen zu seinem Namen von Bedeutung. Heute beginnt geradezu die gegenseitige Erkenntnis zweier Menschen damit, daß sie ihren Namen nennen. Sie erkämpfen sich im Zusammensein mit andern nicht zuerst Einfluß und Macht, bis man von selber fragt, wer sie sind**), sondern dem unkämpferischen, die Gleichheit liebenden Gesellschaftsmenschen ist der Name ein Mittel, „wodurch er zu erinnern liebt, daß es ihn immerhin noch gibt". [16]) So geht man auch vielfach in der Kunstbetrachtung vom Namen zur Person und nicht von der Person zum Namen.

Steht das „geschichtliche" Bild neben dem Wort nicht als Ergänzung, sondern als eine andersartige, gleichberechtigte oder übergeordnete Sonderheit, so hat die Forschung nach der „ge-

*) Vgl. natürliche K. VII. Kapitel.

**) Wie es vor allem bei Kindern ist — vgl. Frobenius, Paideuma S. 82: „E r s t ‚entdeckt' das Negerkind eine Person, d a n n wendet es für sie einen Laut resp. einen Namen an. Die Entdeckung geht also dem Laut voraus."

schichtlichen" Realität nur dann noch einen Sinn, wenn man sie aus pädagogischen Gründen unternimmt, um durch den Aufweis der geschichtlichen Parallele die Werkerkenntnis zu bereichern. Dabei ist jedoch wohl zu beachten, daß dieser Vergleich nicht von der Übereinstimmung des Werkes mit der „Wirklichkeit" auszugehen braucht, sondern auch von dem Gegensatz des Werkes zu der „Wirklichkeit" ausgehen kann (z. B. bei Raffaels Madonna); und daß ferner ein Kunstwerk nicht ein historischer Bericht ist, sondern daß es im Wirklichen das Überwirkliche und Zeitlose entblößt (so beim Bamberger Reiter).

8. DIE SYSTEMATISCHE GLIEDERUNG DER KUNSTWERKE

Neben der Erforschung des Einzelwerkes fällt der Philologie die Aufgabe zu, die systematische Gliederung der Kunstwerke vorzubereiten. Diese systematische Richtung trennt die wissenschaftliche Kunstbetrachtung besonders deutlich von der natürlichen Kunstbetrachtung*).

Der systematischen Gliederung der Kunstwerke kommt ein fünffacher Sinn zu:

1. Die Erkenntnis der Strukturen als solche ist sinnvoll, da diese nicht, wie der Nominalismus meint, von einer synthetischen Kraft unseres Verstandes geschaffen, sondern vielmehr am Objekt als bestehend abgelesen sind.

2. In der Beziehung von Werk zu Werk wird die Erkenntnis der Kunst geläutert und geweitet.

Durch die Gegenüberstellung zweier Werke wird die vorher gewonnene Erkenntnis immer wieder in Frage gestellt und im einzelnen überprüft; dabei tritt das Verbindende und das Gegensätzliche, das Eigene und das Fremde klarer in Erscheinung.

---

*) Sehr gut von J. Strzygowski gesehen; in seinem Aufsatz: „Kunde, Wesen, Entwicklung", heißt es an mehreren Stellen, im Mittelpunkt der kunstwissenschaftlichen Arbeit stehe der Vergleich; nun ist aber der Vergleich der systematischen Gliederung entweder vorgeordnet, wenn sie sich auf ihm aufbaut, oder nachgeordnet, wenn sie sich an den gegebenen Werken bewähren soll.

3. In der Beziehung von Werk zu Werkordnung gewinnt die Erkenntnis des Werkes eine neue Fülle und Bestimmtheit.

Wie überhaupt im Leben meine Einsicht erst dadurch gesättigt ist, daß ich nicht nur das Verhalten eines Menschen kenne, sondern auch den, der sich so verhält, daß ich nicht nur weiß, jemand hat Mitleid mit mir, sondern dieser hat Mitleid mit mir,[17]) so erhält auch durch die Zusammenschau innerlich zugehöriger Kunstgebilde mein Einblick in ihr Wesen mehr Tiefe und Leben, indem das Werk, in einer Ganzheit erscheinend, alles, was es ausspricht, mit ihr zusammen verkündet, in seiner eigenen Kraft gesteigert durch den mittönenden Chor. Etwas ganz Neues wird in meiner Anschauung lebendig, wenn ich die Apokalypse als Werk Dürers, die Kölner Apostelkirche als – individuell einmaligen – Ausdruck rheinischen Wesens begreife; erst in der zugeordneten Ganzheit offenbaren sich die Werke am reinsten.

4. Die Ordnung der innerlich verbundenen Werke läßt das übergeordnete ideale Werk deutlicher erscheinen.

Jede künstlerische Gesamtheit empfängt ihre einheitliche Gestalt durch ein unverwirklichtes, nur in der Idee existierendes Werk, das als Vorbild zur Verwirklichung gegeben ist. Durch die Gliederung der Werke wird nun der Blick gleichsam von selbst auf diese höchste Möglichkeit hingelenkt, auf eine Schöpfung, die, verwirklicht, der künstlerisch umfassendste Wesensausdruck der zugeordneten Gesamtheit wäre. Über den gotischen Kathedralen erscheint ein schlechthin gotisches Werk, dem gegenüber alle geschichtlichen Gebilde Annäherungen sind*), über allen Werken Dürers das Dürer ganz adaequate, einzigartige und persönliche Werk, auf das all sein Schaffen als auf das Ziel hinweist.

5. Die Ordnung der innerlich verbundenen Werke kann bei einigen höchsten geschichtlichen Ausgestaltungen ihrerseits wieder als ein Kunstwerk, als eine gegliederte, sinnoffenbarende Welt erschaut werden.

Nicht die einzelnen Werke machen Goethes Größe aus, sondern das eigentlich gewaltige Werk ist die lebendige Einheit seiner Werke – nicht die Sterne, sondern der Sternenhimmel, an dem die einzelnen Gestaltungen um die – letztlich geheimnisvolle – Mitte seines Wesens geordnet sind. Daß aber einem endlichen Wesen diese Schöpfung eines geistigen Kosmos möglich war, läßt die erdüberwindende, Vollendung bewirkende Kraft der Kunst in besonderer Helle aufleuchten und zeigt das Ewige, das in ihr erscheint, gleichsam aus größerer Nähe.

*) In diesem Sinne haben Worringer und Dvořák die Idee der Gotik zu beschreiben versucht.

Wie diese Betrachtung gerichtet sein muß, zeigt P. Landsbergs Buch über „Die Welt (!) des Mittelalters". [18]) Die einzelnen Wesensäußerungen des Mittelalters schließen sich zu einer großen Ordnung zusammen, die nach dem Bild der ewigen Ordnung geformt ist. Von den geistigen Gestaltungen gilt in besonderem Maße, was Pascal von der ganzen Schöpfung sagt: „Les... choses... du monde représentent... par leur unité la parfaite unité qui ne se trouve qu'en Dieu." [19])

Eine solche Schau des Endes, die die Betrachtung der Kunsteinheiten als höchste Möglichkeit verheißt, rechtfertigt nicht nur die strenge Vorbereitung des Anfangs, sondern macht sie auch lieb und wert, selbst dort, wo sie beim Äußerlichsten beginnt, bei dem philologischen Vergleich der Werke und bei der Sammlung und Prüfung von Urkunden*).

Dabei findet die Urkundenforschung ihre natürliche Grenze dadurch, daß nur diejenigen Urkunden auszuwählen sind, die die Wesenserkenntnis der Werke fördern können, und daß sie in die eigentliche Geschichtsschreibung der Kunst nur so weit aufgenommen werden sollen, wie sie das Wesen der Gestaltung erhellen**).

9. DIE INNERSYSTEMATISCHE GLIEDERUNG

Unter der innersystematischen Gliederung der Kunstwerke verstehen wir jede sinngemäße, auf die Kunst beschränkte Zusammenfassung künstlerischer Gestaltungen.

Die Gliederung ist material, wenn das Gliederungsprinzip vom behandelten Stoff her genommen ist. In diesem Falle besteht die Aufgabe des Philologen darin, eine Ikonographie zu geben.

*) Für die Urkundenkritik verweise ich auf die wertvolle Abhandlung von Tietze, Methode der Kunstgeschichte.

**) Nicht wie bei Erich Schmidt (in seinem Buch über Lessing, I. Band), wenn er bei der Betrachtung der Anakreontischen Lieder des langen und breiten untersucht, ob und wenn ja, inwienahe Lessing zur Zeit der Abfassung dieser Gedichte mit Mädchen verkehrt habe, und besonders, ob und wie er mit einer gewissen Jungfer Christiane Friderike Lenz (geb. am 17. Mai 1729 in Zittau) umgegangen sei. — Selbstverständlich kann die Sinngrenze der Urkundenforschung nicht immer absolut eingehalten werden; die erste philologische Sammlung von Urkunden wird immer über das Maß des Notwendigen und Fruchtbaren hinausschwellen. Hier hat dann die Kunsterschließung die rechte Auswahl zu treffen.

Haupteinteilung

	Richtung aufs Besondere ⟶	Richtung aufs Allgemeinere
Person:	Madonnenbild.	Darstellung des Helden, des Engels usw.
Situation:	Kreuzigungsdarstellung.	Schlachtdarstellung.
Gegenstand:	Darstellung der japanischen Landschaft.	Tier-, Blumen-, Landschaftsmalerei usw.

Die Gliederung ist formal, wenn das Gliederungsprinzip von der künstlerischen Ausdrucksweise her genommen ist.

	Richtung aufs Besondere ⟶		Richtung aufs Allgemeinere
Formale Motive:	Entwicklung des Kapitäls	oder	der Choranlage.
	Lichtbehandlung	oder	Farbenskala eines Meisters.
Formale Kategorien:	Klassik		Geschlossene Form.
	Barock		Offene Form.
Formale Schemata:	Fresko	Wandmalerei	Malerei.
	Tympanondarstellungen	Reliefplastik	Plastik.

Diese ganze formale Gliederung ist umspannt von den formalen Urbildern:

z. B. das Malerische — das Plastische *)

Die Gliederung ist personal (bzw. kollektiv), wenn sie vom „Kunstschöpfer" ausgeht, der vorzüglich in einem einzelnen oder in einer Gruppeneinheit erblickt werden kann.

Meister — Gemeinschaft (z. B. einer Schule oder eines Ordens) — Stadt — Stamm (vgl. z. B. die wertvolle Abhandlung von Justus Bier [20]) zur „Nürnbergisch-fränkischen Bilderkunst") — Volk (wie Dehios „Geschichte der deutschen Kunst").

Diejenigen, die die Kunstgeschichte als eine Geschichte einzelner Künstlerpersönlichkeiten betrachten, schreiben damit einem Satz, der daseinsrelativ auf die Kunst gesellschaftlicher Epochen ist, für die gesamte Kunstgeschichte Geltung zu. In der Gesellschaft ist der Meister vorzüglich einzelner, der nicht so sehr Vorhandenes weiterführt als Besonderes schafft, der nicht so sehr

*) Das Wissen um diese Urbilder ist bei der konkreten Kunstbetrachtung vorausgesetzt; ihre eigentliche Erkenntnis liegt der Kunstphilosophie ob, die von der Idee der Kunst ausgeht. Die Beziehung zur konkreten Kunstbetrachtung ist besonders deutlich in Wölfflins Renaissance und Barock.

gemeinschaftliches Erleben ausdrückt als eine persönliche Welt gestaltet.

Diejenigen, die die Kunstgeschichte primär als eine Geschichte der Gruppen betrachten, schreiben damit einem Satz, der daseinsrelativ auf die Kunst der lebensgemeinschaftlichen Epochen ist, für die gesamte Kunstgeschichte Geltung zu. In der Lebensgemeinschaft ist der Meister nicht so sehr schöpferischer als ausführender Geist; das Werk wird nicht so sehr aus seiner personalen Einmaligkeit heraus geboren als aus dem Drängen der in sich geeinten Gemeinschaft.

Sinngemäß verfährt die Kunstbetrachtung dann, wenn sie jedesmal das besondere Maß von Sein berücksichtigt, das der einzelne oder die Gruppe für das Kunstwerk besitzt; von hier aus wird sie in bezug auf den einzelnen und die Gruppe zu einer Überordnung, zu einer Unterordnung oder zu einer Gleichordnung gelangen (letztere ist z. B. in Wölfflins „Klassischer Kunst" vorbildlich durchgeführt).

Die Gliederung ist temporal, wenn sie von zeitlichen Sinneinheiten ausgeht, die als Einheiten bestehen aus der Gleichheit der Weltanschauung heraus.

Als Beispiel vgl. P. Landsberg, Die Welt des Mittelalters und wir. – J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. – Wilhelm Dilthey, Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation.

Diese verschiedenen Gruppen werden in der Geschichtsschreibung der Kunst miteinander verbunden. Die natürliche Verknüpfungsweise ergibt sich aus dem Zusammentreffen der beiden letzten Gruppen mit den beiden ersten, der individuierenden Kräfte mit den individuell erfüllbaren allgemeineren Formen.

Die forma significans wird auf die forma significanda bezogen, da die Kunst eine forma significata ist.

10. DIE ERKENNTNIS DER PERSONALEN GLIEDERUNG

Die personale Gliederung der Kunstwerke verlangt eine getrennte Untersuchung über die Erkenntnisschwierigkeiten.

Die Urkundenforschung ist insofern Irrtümern ausgesetzt, als die historischen Berichte unzuverlässig oder gar gefälscht sein können. — Wo die Stilkritik ihre Grenzen findet, soll im folgenden aufgewiesen werden.

Der erste Irrtumstypus besteht in der falschen Annahme eines Werkschöpfers statt zweier Werkschöpfer.

Der einzelne Mensch nimmt teil an einer weiteren Einheit und empfängt von ihr Gehalte, die nicht schlechthin ihm angehören, wenn sie auch von seiner Persönlichkeit einzigartig durchstrahlt werden. In dieser Weise ist jede Individualität von einer neuen umfänglicheren umschlossen (ausgenommen das absolute Sein, das vielmehr seinerseits alle Individualformen umschließt). Hier ist nun dadurch ein Grund zum Irrtum gegeben, daß man *Eigenheiten, die der weiteren Individualform zukommen, für Charakteristika der engeren hält.*

Man findet z. B. bei einem Kunstwerk Eigentümlichkeiten, von denen man glaubt, sie seien lediglich einem bestimmten Meister zugeordnet, während sie in Wirklichkeit für die ganze Stammeskunst bezeichnend sind. Schreibt man nun auch dieses Werk dem einzelnen Meister zu, so wird sein Werkbereich zu groß.

Eine weitere Übereinstimmung zweier Werke bei Verschiedenheit der Meister kann sich daraus ergeben, daß in beiden Fällen die *gleiche Vorlage* benutzt und in ähnlicher Weise wiedergegeben (vielleicht dazu noch an gleicher Stelle verwandt) worden ist.

Schließlich kann die Übereinstimmung darin ihren Grund haben, daß *der eine von der Komposition des andern bestimmt* worden ist.

Um für diesen Irrtumstypus eine gedrängte Bezeichnung zu geben, nennen wir „a" das Werk des Meisters „A" und „b" das Werk des Meisters „B" und formulieren:

Gegeben: a von A; geschlossen: b von A; in Wirklichkeit: b von B.

Wenn nun ein Meister B von dem Meister A nicht nur in einzelnen Motiven, sondern in seinem ganzen künstlerischen Ausdruck abhängig ist, bezeichnen wir B als den Nachfolger von A. In dieser Weise ordnen sich vielfach in Kunstschulen die Jünger dem Meister unter — bald in schöpferischem Dienen, bald auch nur in einer mehr oder minder geschickten handwerklichen Nachahmung, wobei Variationen und schließlich Duplikate von den Werken des Meisters geschaffen werden können.

Hier kann es dadurch zum Irrtum kommen, daß man dieses Beziehungsverhältnis übersieht und auch die Schulwerke dem Meister zuschreibt:

Gegeben: a von A; geschlossen: b von A; in Wirklichkeit: b von B ausgeführt, aber abhängig von a bzw. A.

Wenn man nun diese Abhängigkeit nicht bemerkt, so droht die Gefahr, daß man die Werkgesamtheit des Meisters durch die Vermischung mit fremdem Gut nicht in ihrer personalen Reinheit, durch die Vermischung mit minderwertigem Gut nicht in ihrem personalen Gewicht erblickt; immerhin besteht hier ein Recht, nur einen eigentlichen Meister anzunehmen und die von ihm abhängigen Werke seinen Werken einzugliedern. Und in noch höherem Maße ist dies bei der künstlerischen Einswerdung der Fall, in der ein anderer im Sinne des Meisters schafft, aber nun nicht mehr nur eine Variation oder Reproduktion hervorbringt, sondern eine neue vollgültige, aus sich lebende Gestaltung.

Von einer ähnlichen absoluten Einordnung eines Menschen in die individuelle Umgrenzung eines andern erzählt Goethe in den „Wahlverwandtschaften",[21]) indem er freilich das Mögliche zu überwirklicher Bestimmtheit ausprägt. Ottilie hat sich Eduard angeboten, ein Manuskript von ihm abzuschreiben, das den Entwurf zu einem Kaufvertrag enthält. Da sie ihm nun die Abschrift bringt, erkennen beide ihre Liebe, die sie bisher gelebt haben, ohne sich ihrer bewußt zu werden: „Er sah sie an, er besah die Abschrift. Die ersten Blätter waren mit der größten Sorgfalt, mit einer zarten weiblichen Hand geschrieben; dann schienen sich die Züge zu verändern, leich-

ter und freier zu werden; aber wie erstaunt war er, als er die letzten Seiten mit den Augen überlief! ‚Um Gotteswillen!‘, rief er, ‚was ist das? Das ist meine Hand!‘ Er sah Ottilien an und wieder auf die Blätter; besonders der Schluß war ganz, als ob er ihn selbst geschrieben hätte. Ottilie schwieg; aber sie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen. Eduard hob seine Arme empor: ‚Du liebst mich!‘, rief er aus, ‚Ottilie, du liebst mich!‘" – Die Neigung des Mädchens zu ihm hat mit Notwendigkeit diesen Ausdruck hervorgebracht; darin, daß die Handschrift allmählich der seinen ähnlich wird, ist das allmähliche Sich-versenken ihrer Seele in die seine deutlich geworden. –

Wäre es richtig, was einige behauptet haben, daß die Kölner Madonna mit der Wickenblüte eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts sei, so hätten wir damit vielleicht einen Fall künstlerischer Einswerdung. Bei dem objektiv hohen Wert des Bildes könnte nicht von einer dumm-dreisten Fälschung, bei seiner Selbständigkeit nicht von einer bloßen Variation oder Reproduktion die Rede sein; vielmehr hätte nur, wer unter Aufgabe des eigenen Wollens sich traumhaft in die Welt der späten Gotik verloren, dies Gebilde als ein später Liebender den Werken der mittelalterlichen Meister angliedern können. Er hätte, als er diese Schöpfung vollendet, seinem sonstigen Wesen entrückt und mit einem andern Sein beschenkt sein müssen, um erst danach, aus dieser Ekstasis erwachend, in seine gewohnten Grenzen zurückzukehren.

Wir unterschieden einen ersten Typus von Irrtümern, der darin besteht, daß man die Werke zweier verschiedener Meister einunddemselben Meister zuschreibt.

Wir unterscheiden nun einen letzten Typus von Irrtümern, der darin besteht, daß man die Werke einunddesselben Meisters verschiedenen Meistern zuschreibt:

Gegeben: a von A; geschlossen: a_1 von B; in Wirklichkeit: a_1 von A.

Der Grund für eine solche Verwechslung liegt darin, daß der Personkern des Menschen zutiefst verschlossen ist, daß er eine Unzahl von Möglichkeiten in sich birgt, die man niemals in ihrer ganzen Fülle überschaut.

Wüßten wir nicht, daß wir denselben Werkschöpfer vor uns hätten, so würden wir kaum von dem Goethe der Leipziger Zeit auf den Dichter des Divan schließen, obwohl zwischen ihnen eine letzte nachweisbare Gemeinsamkeit besteht. Ebenso führt von Dürers Aquarellen entweder gar kein Pfad oder doch nur ein sehr verborgener zu der Einsicht, daß derselbe Mensch das Chaos der Apokalypse mit einer fast schon wankenden Kraft

in das sichtbar umschränkte Bild der Kunst hineingebannt hat. Wären nur diese beiden Werkreihen erhalten, so würde man sie wahrscheinlich weder auf Grund der Stilkritik noch auf Grund der Wesensanalyse einunddemselben Meister zuweisen, und wie fruchtbar würde das gerade bei diesen Schöpfungen sein, durch deren Gegenüberstellung vielleicht so wie sonst nirgends Dürers Künstlertum sich enthüllt, das eine fast unausdenkbar gegensätzliche Zweiheit überwölbt, gegensätzlicher als die Polarität von Nord und Süd, die an bescheidener Stelle darin eingefügt ist, so gegensätzlich wie der liebende Gott und der weltvernichtende Gott, wie der Mensch, der in Gott lebt, und der Mensch, der sich von Gott verlassen glaubt inmitten der irdischen Wirrnis.

Die Möglichkeit des Irrtums wird in diesem Falle dadurch verstärkt, daß der Mensch primär zu der Erkenntnis einheitlicher Gesetze neigt. Wenn er nun aus dieser seiner Anlage heraus in der personalen Einheit eines „Meisters“ gewisse gegensätzliche Möglichkeiten übersieht und wenn dazu noch diese Möglichkeiten nur ganz selten, vielleicht nur einmal in einem Werk verwirklicht worden sind, so erwächst daraus der Bestimmung des „Kunstschöpfers“ eine besondere Schwierigkeit.

So ist z. B. in Nürnbergs bürgerlich ernster und schwerer Kunst die klare Grazie der hl. Katharina von St. Sebald nur einmal möglich gewesen; man vermag kaum zu glauben, daß ihre tänzerische Feinheit aus solcher Umgebung erblühen konnte*).

Alle Versuche, den Meister des Werkes aufzuweisen, gehen von der Voraussetzung aus, daß der Personkern des Menschen in all seinen Akten identisch ist. Ist nun aber wirklich der Personkern des Menschen unveränderlich oder kann ein besonders einschneidendes Ereignis ihn umschaffen und aus ihm einen „neuen Menschen“ machen? Wenn diese Frage, die wir nicht zu entscheiden vermögen, bejaht werden muß, so wird die Erkenntnis des Kunstschöpfers gerade dort besonders schwierig, wo das Wissen um die Gleichheit des Meisters besonders wichtig wäre.

*) Vgl. J. Bier a. a. O. Abbildung 13. — Ähnlich ist es wohl bei Dürers Landschaften. — Sehr deutlich auch in Novalis' Fragment: „Wohin ziehst du mich, Fülle meines Herzens...“ (Religiöse Schriften, S. 1). Allerdings sind diese an Hölderlin erinnernden Verse rhythmisch mit den „Hymnen an die Nacht“ verwandt; aber ob das auch derjenige sieht, der nicht weiß, daß beide Dichtungen von Novalis stammen?

11. DIE ERKENNTNIS DER TEMPORALEN GLIEDERUNG.

An die Bestimmung des Meisters schließt sich die chronologische Ordnung der Werke an.

Dabei ist zu beachten, daß der Rhythmus, nach dem eine Entwicklung erfolgt, in verschiedenen Bezirken durchaus verschieden ist.

Aus diesem Grunde ist die Frage, ob die Figuren des Straßburger Münsters zeitlich vor den Plastiken am Dom zu Bamberg entstanden sind, stilkritisch nicht zu entscheiden.

Ferner erfolgt in den einzelnen Gruppen die Entwicklung nicht mit Notwendigkeit nach einer alle Umschweife vermeidenden Logik.

Es geht nicht an, etwa bei Giotto so zu konstruieren, daß er „als toskanischer Bauer" begonnen und die Bilder im Stil der „Erwartung des Wunders" (Padua) geschaffen habe, daß er dann der „Spätlingskunst des nachwirkenden Byzantinismus" verfallen sei, um in dieser Epoche solche Bilder wie „Die Bewilligung der Ordensregel" (Oberkirche von Assisi) zu gestalten, bis er am Ende seines Lebens zum Hochbild seiner Jugend zurückgekehrt und zu dem „geläuterten Formalismus" der Fresken aus der Franziskuslegende (S. Croce-Florenz) gelangt sei. Unbedingt richtig ist an dieser Aufstellung nur die Unterscheidung dreier stilistisch ganz verschiedener Gruppen von Werken, die man Giotto zuschreibt; aber es sind auch andere Kombinationen in der zeitlichen Reihenfolge der Gestaltungen möglich, schließlich auch Mischungen der getrennten Bildkreise, und keiner von diesen Versuchen einer zeitlichen Ordnung der Werke würde vor dem angeführten an Wahrscheinlichkeit zurückstehen; vielmehr ist der erwähnte sogar als Milieudeutung verdächtig, indem er nicht frei bleibt von moderner Sentimentalität, wenn er von der reuigen Rückkehr zum Ideal der Jugend spricht.

Ist so die stilkritische Datierung von Kunstwerken gewöhnlich nur auf eine mehr oder minder große Wahrscheinlichkeit gegründet, so braucht dadurch die kunstgeschichtliche Forschung doch kaum gehemmt zu werden.

Denn es darf nicht so sehr auf die mechanische Ordnung nach Daten ankommen als auf die Wesensordnung nach der Erfüllung von Urformen. Wir müssen zunächst auf geistige Einheiten gerichtet sein und statt des zeitlichen Moments das dynamische ein-

führen, indem wir uns fragen: wie entfaltet sich eine bestimmte Idee, eine gewisse Anschauungsform, unter deren Zeichen eine Gruppe von Kunstwerken steht?

So betrachten wir romanische Kirchen primär ohne Rücksicht auf Zeit und Land ihrer Herkunft und sehen, in welcher Weise sie die als Idee übergeordnete Form des Romanischen erfüllen. Dabei werden von selbst die Eigenheiten bezeichnet, welche die Werke verschiedener Zeiten und Länder trennen, und es handelt sich schließlich nur noch um die Lösung der Aufgabe, die Abwandlungen der Form auf die verschiedenen Länder und Zeiten richtig zu verteilen.

Diese letzte Aufgabe wird sogar wieder zurückgedrängt durch eine andere, deren Lösung viel tiefer in das Wesen der Werke zu führen vermag: daß man die Werke wertmäßig untereinander gliedert und beschreibt, wie das Ewige immer klarer im Symbol der Kunst erscheint.

So ist es doch sicherlich wichtiger, statt Dürers Apokalypse zu datieren, sie daraufhin zu betrachten, wie aus dieser zerbrechenden Welt schließlich doch noch eine neue Ordnung entsteht, wie aus Zweifel und Qual eine neue männlich harte Frömmigkeit geboren wird, die Johannes vor Gottvater verkörpert durch die monumentale Weise, wie er vorm Antlitz Gottes lebt – kein Schwärmer, sondern ein irdischer Sünder, zu kühl für einen Mystiker, zu still für einen Propheten, nicht mehr in Scharen von Engeln hineingestellt, die den Himmel mit der Erde verbinden und den Übergang zwischen den getrennten Reichen bilden, sondern mit dem Vater ganz allein: Gott und die Seele. – Wie Dürer allmählich zu dieser großen und freien Gliederung emporsteigt, dies Ringen um eine neue Ordnung gilt es zu sehen und nachzuerleben.

12. DIE AUSSERSYSTEMATISCHE GLIEDERUNG.

Unter der außersystematischen Gliederung der Kunstwerke verstehen wir jede sinngemäße Beziehung von Kunstwerken auf höhere Ordnungen, die ihr Wesen bestimmen, aber über den Bereich der Kunst hinausgehen. Die Kunst wird in ihrem Gliedschaftsverhältnis zu der ihr übergeordneten Religion, Kultur oder Landschaft betrachtet. Es ist klar, daß bei der Wesenserkenntnis der bestimmenden Ordnungen die Grenze der reinen „Kunst“-geschichte überschritten werden muß. Hier knüpft die Kunstgeschichte wieder die Verbindung mit der ganzen Vielfalt des Lebens.

Im ersten Falle lautet die Frage: Wie prägt sich der Geist einer Religion im Kunstwerk aus?

Inwiefern ist z. B. die romanische Kirche als liturgische Kunst zu bezeichnen? Oder welcher Typus des romanischen Stiles zeigt sich mit der Liturgie durch ein einheitliches Formgesetz wesensmäßig verbunden? Die bestimmende überkünstlerische Ordnung, die hier erkannt werden müßte, wäre dann die Liturgie.

Im zweiten Falle lautet die Frage: Wie steht die Kunst im Ganzen der Kultur? und: An welchen fremden Kulturen hat sie Anteil?

So wäre etwa das Verhältnis der griechischen Plastik zur griechischen Tragödie und Philosophie zu prüfen*). So wäre auch das Verhältnis der mittelalterlichen Kunst zur antiken Welt zu beurteilen.

Im dritten Falle lautet die Frage: Wie ist eine bestimmte Kunst vom Geist der ihr zugehörigen Landschaft durchwirkt?

Um Mißverständnisse, die gerade hier drohen, nach Möglichkeit auszuschalten und um zugleich die Richtung solcher Untersuchungen überhaupt anzudeuten, geben wir den Aufriß zu einer Landschaftsbetrachtung der Kunst. – Wer die Landschaft um Soest und Münster kennt, wer zur Nacht gesehen hat, wie das Land eine große Fläche ist, durch niedrige Erhebungen, Baumgruppen und Gehöfte in weit gespannte Abschnitte gegliedert, die mit ihrer Schwere die tragenden Ruhepunkte fast zermalmen, wer einmal bei Tage jenes gerade, auf wenige Farbtöne gestimmte Bild der Felder und Weiden betrachten konnte und es dabei mit der glanzvollen Fülle des Rheines oder der Mosel verglichen hat, der weiß in einer ganz anderen Tiefe um die Eigenheit der Kunstwerke, die aus dem Geist dieser Landschaft geboren sind. Im Rhythmus der Landschaft wölben sich die Joche des Münsterer Domes zu beängstigender, im strengen Sinne einzigartiger Weite; blockhaft und gewaltig steigen die Türme auf, fern von der klingenden Schönheit des Vierungsturmes der Kölner Kirche Groß St. Martin, fern auch von der gemilderten Kraft des Hauptturmes der Laacher Abteikirche. In diesen herrisch bezwungenen Steinmassen, die innerlich noch gären vom Kampf, die ihre zersprengenden, nervicht gesammelten Kräfte wie in stummem Zorne spannen, in ihnen wirkt dieselbe Dämonie wie in der Landschaft und den Menschen, die diesem Boden verbunden sind; es ist eine kühle, wortlose Leidenschaft, gleichsam in das stumpfe Grau endloser Regentage gehüllt, dem großen Schweigen der Felder ähnlich und dem heimlichen Moor, an dessen Schimmer die moosgrünen Steine der Soester Kirchen erinnern. Und doch ist die Farbe dieser Steine

---

*) Vgl. die Bemerkungen darüber bei P. Landsberg, Wesen und Bedeutung der platonischen Akademie. (Bonn 1923).

nicht nur umschauert von namenlosen Mächten, die menschlichem Wissen und Können Hohn sprechen, sondern sie haben zugleich einen frohen und zarten Reiz, eine ganz spröde und keusche Sinnlichkeit, wie sie auch der Landschaft eigen ist. Dieselbe zurückhaltende Anmut zeichnet auch die Westfälische Gotik aus, etwa die Soester Wiesenkirche, die mit ihrer nüchternen Strenge sich nie in die üppige, antik heitere Rundform der Trierer Liebfrauenkirche fügen könnte; derselbe Geist linearer Herbheit formte die Meisterwerke der Soester Schule, vor allem das Bild des Christkindes vom Isselhorster Altar; sie sind in der Wurzel verschieden von den Schöpfungen der Kölner Schule, weil sie nicht den Sinn für Musik haben, wie sie Lochners Madonna im Rosenhag durchspielt, nicht den Sinn für entspanntes Schreiten und lässige Ruhe, auch nicht die Liebe zur Träumerei, die man selbst dann gern gewähren läßt, wenn sie nutzlos und verloren ist.*)

Für all diese Betrachtungen ist der Wert der Philologie sehr begrenzt. Da sie nur die „Körper"-Sphäre der Dinge sieht, kann sie auch nur „körperhafte" Beziehungen aufweisen. Sie kann die Äußerungen des Künstlers über die ihm zubestimmten Ordnungen sammeln, wobei sie aber die nicht unmittelbar auf diese Ordnungen gerichteten Äußerungen übersehen muß (so jede rhythmische oder stilistische Verbundenheit mit einer Kultur oder Landschaft). Sie kann weiterhin urkundlich feststellen, zu welchen Ordnungen Künstler und Werk gehören (z. B. Religion, Abstammung und Bildung des Künstlers; Ort der Werkentstehung usw.). Sie kann schließlich die Gebilde zusammenstellen, die sich rein gegenständlich auf die bestimmenden Ordnungen beziehen (z.B. religiöse Bilder, Landschaftsbilder, formale Übereinstimmungen mit fremden Werken usw.). Dabei bleibt jedoch immer fraglich, ob diese körperhafte Beziehung auch eine Wesensbeziehung ist, ob z.B. das Bild einer Landschaft vom Geist der Landschaft geformt ist, ob nicht vielleicht der Geist der Landschaft dem Geist des Künstlers anverwandelt worden ist, ob nicht die Beziehung des Meisters zu einer bestimmten Landschaft usw. nicht rein peripherischer Natur war, ob sie überhaupt Wirklichkeit geworden ist und nicht nur Möglichkeit geblieben.

*) Vgl. zum Ganzen die Werke der Droste, vor allem die „Judenbuche". — Gute Darstellung der Soester Landschaft bei Hermann Schmitz, Soest (Leipzig 1908) S. 79f.

13. LOGOPHILIE.

Immer, wenn die Philologie die werkbestimmenden Faktoren erforscht, ist sie gezwungen, mit drei Unbekannten zu arbeiten:

1. Das Wesen des bewirkten Werkes ist nicht bekannt.
2. Das Wesen der Wirkfaktoren ist nicht bekannt.
3. In der Zahl der möglichen oder gemutmaßten Wirkfaktoren ist nicht die Auswahl der tatsächlichen Wirkfaktoren bekannt.

Soll etwa die Feststellung der Eltern des Künstlers für die Kunstforschung fruchtbar werden, so muß 1. das Wesen der Eltern und 2. das Wesen der Kunstwerke erkannt sein, ehe 3. gefragt werden kann, welche Kräfte der Eltern die künstlerische Gestaltung mitgeformt haben.

Daraus ergibt sich die Gefahr, daß der Philologe, wenn er nicht von der Wesenserkenntnis ausgeht, um nach Abschluß seiner Forschungen mit vertieftem Wissen zu ihr zurückzukehren, eine Fülle von Beziehungen des Werkes und des Werkschöpfers zu andern Werken, Personen, Ereignissen usw. aufspürt, die als Wirkfaktoren entweder überhaupt keine oder doch nur eine geringe Bedeutung haben.

Wie groß der Überschuß an Forschungen ist, die sich nicht mehr in die Grenzen des Notwendigen und Fruchtbaren einpassen, zeigt in geradezu grotesker Weise die Goetheforschung des letzten Jahrhunderts, mit der die übersteigerte Datierungs- und Einflußforschung der heutigen Kunstgeschichte sich noch nicht ganz an Unfruchtbarkeit messen kann*).

Wenn nun der Philologe einerseits hinter dem Geforderten zurückbleibt, indem er nur die ausdrücklich auf das Werk gerichteten Beziehungen erkennt, so geht er andererseits über das Geforderte weit hinaus, indem er auch die für die Wesenserkenntnis gleichgültigen Notizen sammelt.

Aber bei diesem Überschuß an Forschungen über die Werke

*) Gundolfs Goethe hat zweierlei gezeigt, I. wie wenig philologische Notizen zur Kunsterschließung ausreichen; II. wie viele von den vorhandenen Notizen unbrauchbar sind. — Was soll in der Kunstgeschichte eine Forschung wie die von W. Bombe über Pfändungen bei florentinischen Künstlern? — Oder wie grotesk nimmt sich jene Kadenz vom Unwichtigen ins Unwichtigste aus, die aus einem Buchtitel wie diesem herausklingt: „Friedrich Rückert — als Professor — am Gymnasium — zu Hanau — und sein Direktor — Johannes Schulze (Ein Beitrag zur Rückert-Biographie von Dr. A. Duncker. Wiesbaden 1880)"!

bleibt es nicht; es kommt dazu ein Überschuß an Werken selbst, indem man nicht mehr nur die wertvollen oder charakteristischen Gebilde auswählt, sondern in einem falschen Drang nach Vollständigkeit und aus einer perversen Freude an der Organisation neben den Variationen einer Grundform auch die Reproduktionen der Variationen, ja, sogar neben den künstlerischen Gestaltungen auch die kunstmäßigen vermerken zu müssen glaubt, d. h. diejenigen Gebilde, die, ohne Kunst zu sein, die Weise der Kunst nachahmen. Aber mag auch die Veröffentlichung solcher Werke insofern einen Wert besitzen, als sie dazu dienen, einen geschichtlichen Überblick zu verschaffen*), so muß doch wenigstens die Notwendigkeit jener breiten monographischen Forschungen bestritten werden, die man genau so ausführlich über das Koblenzer Schloß wie über den Limburger Dom betreibt, über die Düsseldorfer Maler**) wie über die Kölner Schule.

Die Folge einer so mechanisch gleichförmigen Methode besteht darin, daß die philologischen Forschungen sich vor den Werken immer höher aufschichten und den eigentlichen Zugang zu ihnen versperren, bis sie schließlich, ganz losgelöst von ihrem Gegenstand und rein um ihrer selbst willen betrieben, ein Reich für sich zu bilden beginnen. Das Mittel steht gegen das Ziel auf. „Das Komma zieht den Frack an und lächelt stolz und selbstgefällig auf den Satz herab, dem es doch allein seine Existenz verdankt."[22]) Indem nun die schon an und für sich gleichgültigen Forschungen wieder erforscht werden, ergibt sich eine endlose Kette, und man vergißt über allen Forschungen das zu Erforschende†).

Wenn man sich nun dazu noch für die bei den Untersuchungen

*) Aber selbst diesen Wert kann ich vielen Arbeiten nicht zugestehen; so erscheint mir beispielsweise in P. Baums Schwäbischer Plastik das Material zum größten Teil belanglos.

**) Mir liegen die Entwürfe zu Dissertationen vor.

†) Diese Kettenbildung ist sehr deutlich in der Goethephilologie: Werk — Vorstufen des Werkes — Entstehung überhaupt — Sammlung aller Notizen über das Werk — Textkritik — für das Werk wichtige Erlebnisse — Erlebnisse überhaupt; Bericht über die Lebensweise — Leben der für G. wichtigen Personen — Leben aller Personen, mit denen G. in Berührung kommt.

gehabte Mühe gleichsam entschädigt und alle mit Leichtigkeit gewonnenen Erkenntnisse gering achtet, kommt es zu einer Überschätzung des Fleißes, die bereits Novalis als ein Vorurteil der Gelehrten erkannt hat*). Man beurteilt den betrachtenden Menschen vom erwerbenden Menschen aus, und so gelangt man zu dem in sich widerspruchsvollen Begriff des „geistigen Arbeiters". Man verfährt damit umgekehrt wie die Griechen, die den erwerbenden Menschen vom schauenden Menschen her negativ bestimmten, indem sie die schöpferische Weltbetrachtung als *σχολή*, die Erwerbsarbeit als *ἀσχολία* bezeichneten.[23]) In der erfüllten Ruhe der *σχολή*, der Fleiß und Müßiggang in gleicher Weise entgegengesetzt sind, lebt der wahrhaft geistfähige, Geist schauende Mensch. Wir, die wir die *ἀσχολία* im Mittelpunkt unseres Lebens sehen, empfinden vielfach kaum mehr den wesensmäßigen Unterschied zwischen Forschung und Betrachtung, zwischen Betriebsamkeit und organisch gegliedertem Tun. Der Historiker, der zu dieser seiner Tätigkeit berufen ist, mag alle Stunden des Tages in hingebungsvoller Betrachtung der Geschichte verbringen — er wird bei all seiner Tätigkeit nie zum „geistigen Arbeiter"; denn während dem Fleiß, der mit aller Erwerbsarbeit verbunden ist, etwas Schweres und Mühevolles anhaftet, fügt der wahre Künder der Geschichte die Fülle der Betrachtung ganz dem Rhythmus seines Lebens ein, so daß sie mühelos und geordnet wird wie der Schlag des Herzens, um den sich der Gesunde nicht zu sorgen braucht. Es gibt zwei Typen des Historikers: fleißige Sucher und glückliche Finder. Es ist ungerecht, den Wert der ersteren zu bestreiten; aber es ist un-

*) „Vorurteile der Gelehrten sind: 1. Hang zur Eigentümlichkeit (Originalitätssucht). Damit steht der Streit um die erste Entdeckung in Verbindung. 2. Prätension auf Konsequenz und Infallibilität. 3. Haß der Autorität. 4. Verachtung der Nichtgelehrten. 5. Eifersucht und Verkleinerungssucht der Kollegen. 6. Verachtung der andern Wissenschaften. 7. Übertriebne Bewunderung der Mühseligkeit. 8. Sucht, alles alt und schon dagewesen zu finden und deshalb zu verachten. 9. Verachtung alles dessen, was nicht gelehrt oder gelernt werden kann. (Hierher ihr Religionshaß und Wunderhaß, ihr Dichterhaß usw.) Den meisten dieser Charakterzüge liegen gemeiner Egoismus zum Grunde, und den meisten stehn auch Gegenvorurteile gegenüber."

sinnig, ihren Wert zu überschätzen. Läßt doch die Notwendigkeit des Fleißes auf einen Mangel an Begabung schließen.

Das Übermaß an Fleiß, aus dem sich ein Übermaß an philologischen Forschungen ergibt, verlangt zur Rechtfertigung einen Beweis seiner Notwendigkeit; zum Ausgangspunkt der Beweisführung wählt man gewöhnlich die Frage nach der Wirklichkeit der Universalien: Gibt es so etwas wie Gotik oder Barock? Sind Schöpfungen bestimmter Art geeint durch ein gleiches Wesen? Auf diese Frage sind zwei Antworten möglich.

Nehmen wir an, man beantworte sie mit „Ja" und hege die Überzeugung, die ideale Grundform an der historischen Verwirklichung voll erfassen zu können, so ist das objektive Sein und der Weg zu ihm richtig gesehen.[24]) Erst da fängt man zu irren an, wo man glaubt, erst in der Erkenntnis einer Vielheit von historischen Verwirklichungen erschließe sich die ihnen übergeordnete Einheit der Idee. Zwar mag empirisch die Fähigkeit des Menschen nur selten ausreichen, die ganze Tiefe des Wesens an einem Gebilde zu erschauen; aber das hindert nicht die grundsätzliche Möglichkeit; wir brauchen nicht eine Unmenge von Menschen zu kennen, um über den Menschen schlechthin etwas auszusagen; denn das Wesen „Mensch" muß jedem empirischen Menschen eigen sein, da ja erst dieses das Mensch-sein überhaupt konstituiert.

Die zweite mögliche Antwort auf die Frage nach dem Sein der Universalien besteht darin, daß man ihre Tatsächlichkeit verneint, aber aus praktischen Gründen einen Allgemeinbegriff bilden zu sollen glaubt*), und zwar in der Form, daß man bei verschiedenen Gegenständen von den trennenden Merkmalen abstrahiert, um sie dann in gewissen Schemata zu vereinigen. Hier hat die Betonung der Menge einen Sinn, da ja die Bildung der Allgemeinbegriffe von den Einzeldingen abhängig ist.

Nun widerspricht aber diese Behauptung dem Phänomen; man

*) Etwa weil man sich sagt, es sei „eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung" (Wölfflin, Grundbegriffe, S. 244); oder es sei „dienlich, ein Netz von Generalia aufzustellen... zum Zweck der Aufmerksamkeit und des Gedächtnisses" (B. Croce, Grundriß der Ästhetik, S. 46).

erkennt das Wesen „Gotik“ schon an einem gotischen Werk und erkennt es dann in einem andern wieder, wobei bewußtseinsmäßig nichts von einem Vergleich und einer Abstraktion gegeben ist. Aber selbst wenn die Allgemeinbegriffe wirklich durch Abstraktion gewonnen würden, so müßte man doch das Wesen schon vorher haben, um überhaupt zu wissen, wovon man abstrahieren soll. Um von dem Nicht-gotischen abzusehen, muß ich von dem Gotischen eine Anschauung haben.

Während man mit dieser Theorie die Betrachtung einer Vielzahl von Werken als unerläßlich verteidigt, glaubt man die ausgedehnten Forschungen über die Werke dadurch als notwendig beweisen zu können, daß man sie als das einzig mögliche Ziel einer wissenschaftlichen Kunstbetrachtung hinstellt, indem man nur ihnen die strenge Objektivität zuspricht, nur von ihnen annimmt, sie seien dem Bezirk der bloß subjektiven Ansicht entrückt. Darauf ist nun zu antworten, daß das Ziel der Wissenschaft nicht von den Gelehrten, sondern von den Dingen bestimmt wird, daß die Kunstgeschichte kein anderes Ziel haben kann als eine möglichst adaequate Erkenntnis der Kunst. Daß diese in der Philologie nicht erreicht wird, bedarf keiner weiteren Erörterung; ob sie überhaupt erreichbar ist, ob das Kunstwerk eine Sprache redet, die objektiv verständlich und nicht nur subjektiv ausdeutbar ist, bleibt in dem Abschnitt über die „Kunsterschließung“ noch zu zeigen übrig.

Jedenfalls muß diejenige Philologie als entartet bezeichnet werden, die sich von der Kunsterschließung vollkommen losgesagt hat und ihre Anmaßung darin bekundet, daß sie sich als absolut unentbehrlich, als Hüterin der wissenschaftlichen Objektivität betrachtet, daß sie auf Irrtümer der Kunsterschließung hochmütig herabsieht und in ihren eigenen Grenzen die Wissenschaft von der Kunst erfüllt und beschlossen glaubt.

14. PHILOLOGIE

Wenn wir von der natürlichen Kunstbetrachtung, deren Irrtümer sogar noch liebwert sind, weil eine glühende Liebe zum atmenden schöpferischen Sein sie geboren hat, wenn wir von ihr

aus zu jener anmaßenden Philologie gelangen, die sich als das sinnvolle Ende der wissenschaftlichen Kunsterkenntnis preist, so gehen wir damit wirklich einen Weg vom Leben in den Tod.

Nur eine Zeit, die „über den Ursprung der Menschenseelen so sonderbar mechanische Träume gehabt, als ob sie wahrlich von Leim und Kot gemacht wären",[25]) konnte das gesteigerte Leben der Kunst so sehr mißachten, daß sie sich mit einer philologischen Oberflächenkenntnis der Kunst zufrieden gab, daß sie überhaupt die Witterung dafür verlor, was totes und was lebendiges Wissen ist. Nur eine solche Zeit konnte glauben, mit der philologischen Forschung etwas Wesentliches erreicht zu haben.

Nur sie konnte auch die Geschichtsschreibung der großen Historiker der Irrtümer wegen für überholt erklären, die sich in der Datierung der Werke und in ihrer Ordnung nach „Meistern" leicht nachweisen lassen; es war ihr vorbehalten, Winckelmann für einen liebenswürdigen, wissenschaftlich jedoch nicht ganz ernst zu nehmenden Schwärmer zu halten, den man zwar als den Begründer der Altertumswissenschaft ehrt, aber doch ehrt zu Ehren der heutigen Archäologie, die sich seit seinem Tode aus einem unbeholfenen Kinde zu einem stattlichen Manne in beständigem Fortschritt entwickelt haben soll. Als wenn Winckelmanns Irrtümer etwas bedeuteten im Vergleich zu dem, was er an der Antike gesehen, als wenn der Liebende nicht tiefer blickte, als wer Ermittlungen anstellt!*) Jakob Burckhardt[26]) hatte eine treffende Bezeichnung für jene Kärrnernaturen, die nicht einsehen wollen, daß die Philologie für die Kunst-

*) Herders Kritik an Winckelmann und an seinen Splitterrichtern scheint mir auch heute noch vollauf berechtigt zu sein („Denkmal Johann Winckelmanns" herausgegeben von Duncker, Kassel 1882). Er gibt zu: „Für Wärme über das Schöne bemerkte er oft das Mechanische nicht treu genug, auf dem doch alles ruhet, und überhaupt wäre eine kurze und gründliche, mehr historische als kritische Beschreibung für das wißbegierige lernende Auge die bequemste" (S. 28). Aber darüber darf man nicht vergessen, daß Winckelmanns Studien ein Werk bilden, „wozu ihn Gott und kein Buchhändler rief" (S. 34), und mit Recht spottet Herder über die ewig namenlosen Richter der kritischen Journale: „Der Kuh ist das Tor zu bunt, dem Ochsen der Schafstall zu erhaben; endlich blickt ein Mäuschen da unsichtbar und anonymisch

erschließung einer letzten Bedeutung durchaus entbehrt, die vielmehr einen echten Historiker, welcher um Schicksale weiß, damit abtun zu können glauben, daß sie ihn kleiner Irrtümer überführen: er nannte sie „Attribuzler"*) mit wirklich umfassendem Ausdruck: Eiferer im Kleinen, die sich nicht um den Sinn bemühen, sondern um die Interpunktion, ohne zu wissen, daß der Sinn auch ohne diese Zeichen verständlich ist und daß diejenigen, die nun die Zeichen setzen, wahrlich keine Fürsten im Reiche der Geister zu sein brauchen.

Denn das kann man von jeder Philologie behaupten, daß sie keinerlei Personwert beim Erkennenden voraussetzt, daß die Forschernamen sich in weitesten Grenzen vertauschen lassen, daß die Arbeiten des einen von dem andern aufgenommen und vollendet werden können, *weil alle Philologen ersetzbar sind, weil für diese Erkenntnisart die Personalität gleichgültig ist.*

Hier kommt eine besonders von Scheler betonte Lehre in Anwendung, daß der Personwert des Erkennenden um so höher sein müsse, je höher der Wert des Erkannten sei**.) Winckelmann mußte, um die Antike so zu sehen, wie er sie sah, so sein, wie er war; um diese Erkenntnis dieser Welt mußte dieser Mensch mit

---

unter der Marmorschwelle hervor, knittert und zerbeißt sich die Zähne am Fuß der Schwelle, sofort ist das Mäuschen größer als Tempel und Geist, der ihn machte: es ist ja Kunstrichter unter der Schwelle" (S. 33).

*) Giordano Bruno hat noch ein viel deutlicheres Urteil, das eigentlich eine bessere Existenz als die einer Anmerkung verdient: „Wenn Sie auch alle Sprachen beherrschen, so folgt daraus noch lange nicht, daß Sie über einen Philosophen urteilen können; ja, damit beseitigen Sie noch nicht einmal die Möglichkeit, daß man Sie für das größte Kamel hält, das Menschenantlitz trägt. Andererseits steht nichts im Wege, daß einer, der kaum eine Bastardsprache kennt, der weiseste und gelehrteste Mann der Welt sei." Von der Ursache (Diederichs), S. 72. Die gedrängte Formel für diesen Sachverhalt mag Herakleitos geben (H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker[2] I, 68): *Πολυμαθίη νόον ἔχειν οὐ διδάσκει.*

**) Auf die Geschichtserkenntnis angewandt, findet sich ein ähnlicher Gedanke schon bei Fr. Schlegel: „Hier wird mir nur die Masse der Facta geliefert; das übrige bleibt mir übrig, *wegen der moralischen Nullität der Altertumsforscher.*" (Zitiert bei F. Bulle, Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18. Jahrhunderts, Jena 1911, S. 27.)

seiner ganzen Person werben — einzigartig und unvertretbar. Die Kunsterschließung ist kein mechanischer Erwerb von Wissen, sondern eine Eroberung von fremdem Leben, zu der es der Klugheit und des Mutes, der Ahnung und der Schau bedarf — des persönlich entscheidenden, zu seinem Werk geborenen Führers.

Wenn der Philologe diesen Sachverhalt nicht beachtet und die Notwendigkeit eines besonderen Führertums verleugnet, so ist daran gewöhnlich sein übersteigertes Selbstbewußtsein und die Angst vor dem Übervernünftigen schuld.

Um den Schein des kulturellen Fortschritts zu wahren, muß man mit Hilfe der „kompakten Majorität" die Mitte zum Ideal erheben; täte man es nicht, so würde man sehen, daß der Geist bei uns in der Verbannung lebt, und ein gewaltiges Grauen müßte die Bequemlichkeit unsers Lebens erschüttern. Aber der Rest von Instinkt, den man noch besitzt, warnt einen, die Krankheit einzugestehen, und so breitet sich die Herrschaft der nur Fleißigen, die nicht das Jenseits des Erlernbaren kennen, immer weiter aus; immer seltener werden diejenigen, denen ihr Tun schicksalsmäßig bestimmt ist. Denn das fehlt so oft den Geringen wie den Mächtigen, Philosophen und Künstlern, Staatsmännern und Werkleuten: der Beruf als Berufung und nicht als Willkür, weshalb solche Erscheinungen wie Nietzsche und George und andere wie Bismarck und Lenin und wieder andere wie Bauern ferner Dörfer und Seeleute einsamer Inseln, *die alle nichts anderes tun können, als was sie tun*, für uns nicht höchste Steigerungen, sondern von den übrigen abgründig getrennte Ausnahmen sind.

Ferner verbietet vielen die selbstherrliche Vernunft, das Wirken überlogischer Kräfte in dem Historiker anzuerkennen. Der echte Künder der Geschichte vollbringt eine dreifache übervernünftige Tat: Erstens vollbringt er die Tat der Erweckung. Zu einer längst verstorbenen Zeit spricht er: „Ich sage dir: stehe auf!", und siehe, sie lebt. Die zweite Tat ist die Schöpfung des Geschichtsbildes. Gebannt von dem Reichtum, den er schaute, versinkt er in sich selbst, und plötzlich steigt in ihm, nicht aus einzelnem geschlossen, sondern einfach als Ganzes gegeben, ein Bild der Zeit und

des Menschen auf, ihres Gesetzes und ihrer Ordnung. Und nun geht er wieder zu den Dingen, sie zu befragen, und siehe, was in ihm wuchs, ist ihr Ebenbild. Die dritte Tat vollbringt er beim Finden der Dinge, die ihm am tiefsten antworten auf seine Fragen. Aus der Fülle der geschichtlichen Zeugnisse bieten sich ihm gerade diejenigen dar, die die höchste Offenbarungskraft besitzen. Er sucht nicht, sondern er findet, und findet immer all das, was er suchen könnte. Die Dinge neigen sich ihm zu und freuen sich, daß er von ihnen Besitz ergreift.

Nur in dem Dienst, in den Händen eines echten Historikers kann die Philologie ihre wahre Fruchtbarkeit entfalten; sie muß sich von ihm die Grenze der Forschung und die Richtung der Forschung bestimmen lassen. Nur wenn die Kunstforschung in allem auf die Kunstbetrachtung blickt, bleibt sie vor jenen Entartungen bewahrt, die wir oben beschrieben haben; sonst wird notwendigerweise die Philologie zur Logophilie, die Liebe zum Sinn eine Liebe zum Wort, die Liebe zum Ganzen eine Liebe zum Teil*).

Der Wortphilologie, die in der Literaturgeschichte als Grammatik und Textkritik, als Wissenschaft vom Wort, erscheint, ist die Sinnphilologie entgegengesetzt, die der Erkenntnis des Wesens dienen will, nicht des Wortkörpers, sondern des Wortsinns**).

---

*) Der Begriff der Logophilie scheint von Zenon geprägt zu sein — vgl. Montaigne, Essays (übers. von Bode) 25. Kapitel: „Zenon sagte, er habe zwei Gattungen von Schülern; die einen, die er φιλολογος, gierig Sachen zu lernen, nannte, wären seine Lieblinge; die andern, λογοφιλος, dächten auf nichts als auf die Sprache."

**) Wie andern Zeiten als den unsern auch noch die Grammatik Wesen zu offenbaren schien, lese man bei M. Brod, Judentum, Heidentum, Christentum nach (II, 128): „Die Eigentümlichkeit der hebräischen Sprache, das gezählte Hauptwort hinter höheren Zahlwörtern im Singular zu setzen, wird vom Kommentar ‚Wajikra rabba' geistreich und liebenswürdig so erklärt: ‚Mit siebzig Seelen zog Jakob nach Ägypten. ‚Seele' im Singular heißt es (Exodus 1, 5), nicht ‚Seelen' im Plural, um zu lehren: Eine Seele sollten die Menschen sein, wie Gott Einer ist.' — Dies, nebenbei bemerkt, ein Beispiel wie Talmud und rabbinische Schriften nicht um der Grammatik willen, sondern um ihr Weltgefühl auf alle mögliche Art auszudrücken, Grammatik treiben."

Bleibt die Logophilie an das Einzelne gekettet, an ein Teilwissen vom Werk, so ist die Philologie auf das Ganze gerichtet, auf die Wesenserschließung des Werkes.

Glaubt die Logophilie die Aufgabe der Wissenschaft mit der Erforschung des Werkäußern beendet, so ist sich die Philologie bewußt, daß sie nur die Vorbereitung bildet für die eigentliche Kunsterkenntnis.

Betrachtet sich die Logophilie zugleich als Anfang und als Ende, so betrachtet sich die Philologie als Mitte zwischen Anfang und Ende. Die Logophilie ist Anfang und Ende, insofern sie die wissenschaftliche Kunsterkenntnis beginnen und beschließen will. Die Philologie ist Mitte zwischen Anfang und Ende, insofern die Wesenseinsicht ihr voraufgeht und ihr folgt — voraufgeht als unerfüllte Wesensüberschau, folgt als gesättigte Wesenserfassung. Denn sie wird von der Wesenserkenntnis vorbereitet und bereitet die Wesenserkenntnis vor; sie betreibt ihre Forschungen nicht richtungslos und schrankenlos, wie es die Logophilie tut, sondern sie knüpft an eine — wenn auch noch so vorläufige — Wesenserfassung des Werkes an, von der sie Weisung empfängt, wo und bis zu welchen Grenzen sie suchen soll. Damit wird jene doppelte Gefahr vermindert, die der Logophilie in so hohem Grade droht, daß sie einerseits die Betrachtung mit einem Überschuß an Werken und Werkforschungen belastet und andererseits die nicht ausdrücklich auf das Wesen bezogenen Urkunden und Zeichen übersieht. Die Philologie überschreitet die Grenzen weniger, da ihre Funde von der Wesenserkenntnis gleich geprüft und beurteilt werden; sie erfüllt die Grenzen mehr, da die Wesenserkenntnis sie auch auf die nicht ausdrücklichen Zeichen und Urkunden achten heißt. Wo aber in dieser Weise die Philologie geübt wird, da hat sie einen unbezweifelhaft hohen Wert. Gegenüber unserer notwendig scharfen Kritik an der entarteten Philologie muß mit aller Dringlichkeit betont werden, daß uns die Mißachtung der reinen „Tatsachen“-Forschung besonders angesichts der großen Leistungen, die das letzte Jahrhundert auf diesem Gebiet aufzuweisen hat, ebenso ehrfurchtslos wie töricht erscheint. Der echte Philologe ist vorbildlich durch

die Sauberkeit seiner Forschungen und durch den tiefen Ernst, mit dem er den Dingen verpflichtet ist; er hat die Zucht zur wissenschaftlichen Askese und Selbstbescheidung und lehrt durch seine Person den Wert eines stillen und frohen Dienens. Vor allem aber erweist er dadurch seine Wichtigkeit, daß er der Geschichtserschließung die sichere unentbehrliche Grundlage schafft, von der aus sie zu den rechten Wesenseinsichten gelangen kann.

Diesen ihren Wert macht die Philologie allerdings mit dem Augenblick fraglich, wo sie sich nicht mehr ihres nur vorbereitenden Charakters bewußt bleibt; ihre ganze Fruchtbarkeit zeigt sich eben einzig in ihrer Verbindung mit der Kunsterschließung. Wenn aber die Philologie von der Kunsterschließung immer überwacht und geregelt wird, wenn lange Übung ein Gefühl für die Wichtigkeit und Unwichtigkeit bestimmter Tatsachen herausgebildet hat, so braucht der Forschung nicht einmal mehr eine spezielle Wesenserkenntnis der gerade zu betrachtenden Werke vorgeordnet zu sein (wie wir es oben forderten), sondern es entscheidet eine Art von historischem Feinsinn darüber, wo die Forschung einsetzen und wo sie Halt machen muß.

Aber diesem Punkte der Entwicklung sind wir heute noch — oder wieder? — sehr fern. Heute ist die Philologie in weitestem Umfang zur Logophilie geworden.

Indem man nun den Unterschied zwischen beiden nicht beachtet und diese Vorbereitung überhaupt für unfruchtbar und überflüssig zu halten geneigt ist, kommt man dazu, eine Verbindung der Kunsterschließung mit der Kunstforschung abzulehnen und die Wesenserkenntnis in ihrer Isolierung als die Aufgabe der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung hinzustellen.

Die einen wollen die Philologie ohne Kunsterschließung, die andern wollen die Kunsterschließung ohne die Philologie. Beides ist falsch. Im ersten Falle gelangt man zu jener schaurig toten Wissenschaft, die in vollendetem Gegensatz zu dem Objekt der Erkenntnis steht. Im zweiten Falle droht eine unheilvolle Vernachlässigung

des Wissens, das man durch geistreiche Einfälle ersetzen zu können glaubt, und am Ende steht ein zügellos unverantwortliches Literatentum.

Aber immerhin muß betont werden, daß es eine viel tiefere Einsicht verrät, wenn man sich mit unbedingter Hingabe an die Kunsterschließung verliert, als wenn man mit hohlem Starrsinn bei der Logophilie stehen bleibt.

Ist auch das erste nicht richtiger als das zweite, so ist doch das zweite nichtiger als das erste. Denn es gibt Zeiten, in denen ein gelebter Irrtum besser ist als eine leblose Wahrheit, die falsche Metaphysik bedeutungsvoller als eine noch so richtige Experimentalpsychologie. Heute ist eine Zeit, wo es für die Kunstgeschichte viel wichtiger erscheint, über das Wesen der künstlerischen Gestaltung etwas Falsches auszusagen, das schöpferisches Leben atmet, als tausend philologische Wahrheiten festzulegen, die des bedrängenden Lebens entbehren.

Daß dies nur als Durchstoß und Übergang gewertet werden darf, braucht wohl nicht noch einmal wiederholt zu werden: die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst verlangt beides — das Dasein der Philologie und die Unterordnung der Philologie, Vorbereitung und Erfüllung, prüfende Strenge und frohe Hingabe, Wissen und Erleben, Forschung und Schau.

Möge in unseren Tagen die Philologie wieder das werden, was sie ist:

Liebe zum Sinn.

DIE KUNSTBETRACHTUNG DES BEWUSSTEN MENSCHEN

II. TEIL

SKIZZE ZU EINER WESENSLEHRE DER KUNST

1. PROBLEMSTELLUNG

Die natürliche Kunstbetrachtung ist in doppelter Weise eingeengt, einmal in bezug auf den Umfang der Erkenntnis, da sie sich einseitig auf die „Gegenwartskunst" richtet, dann in bezug auf den Gehalt der Erkenntnis, da sie die Kunst als greifbare „Wirklichkeit" oder doch zum mindesten wie greifbare „Wirklichkeit" beurteilt (vgl. natürl. K. Kap. III).

Die Kunstphilologie ist insofern eingeengt, als sie lediglich eine vorbereitende Betrachtungsweise darstellt, da sie nur das Werk-Äußere, abgesehen von seinem Ausdruckswert, erforscht (vgl. Kunstphilologie Kap. II).

Nun geht aber aus der Betrachtung der Kunst einleuchtend hervor, daß beide Male die Sphäre des Intellectum mit der Sphäre des Intelligendum nicht zur Deckung gelangt, daß die gegebene Erkenntnis hinter der aufgegebenen Erkenntnis zurückbleibt — und zwar nicht in empirisch bedingten Einzelfällen, sondern prinzipiell immer. Zu fordern bleibt: für die philologische Kunstbetrachtung eine umfassende Erkenntnis des Kunst-Seins, da das Werk offenbar mehr als „Körper" ist; für die natürliche Kunstbetrachtung eine Verbreiterung, da nicht alle Kunst

„Gegenwartskunst“ ist; und eine Vertiefung, da die Kunst etwas anderes ist als ein Stück Wirklichkeit (in der Art wie Mensch und Natur).

Aber nicht nur darum sind beide Betrachtungsformen der Kunst inadaequat, weil in beiden Fällen ein zu Erkennendes bleibt, sondern dazu kommt noch, daß das schon Erkannte einer näheren Bestimmung entbehrt, und zwar einer korrektiven und einer definitiven — einer korrektiven bei der natürlichen Kunstbetrachtung, insofern die vom Betrachter angetasteten Objektbestimmtheiten wiederherzustellen sind und eine Sicherung gegen Irrtümer gefunden werden muß (vgl. vor allem natürl. K. Kap. VIII und IX); einer definitiven bei der philologischen Kunstbetrachtung, insofern aus den philologisch möglichen Erkenntnissen über Kunst die notwendigen und fördernden auszuwählen sind (vgl. vor allem Kunstphilologie Kap. XIII).

So ergibt sich aus dem Wesen des Intelligendum und aus der Art und Weise des Intellectum die Notwendigkeit einer neuen Form der Kunstbetrachtung.

Aus dem, was die natürliche und die philologische Kunstbetrachtung nicht leisten, geht hervor, was die dritte Wesensform der Kunsterkenntnis leisten muß:

Sie muß sich grundsätzlich auf die ganze Kunst beziehen, nicht nur auf die gegenwärtige.
Sie muß das Werk in seinem ganzen Gehalt erfassen, nicht nur das Werk-Äußere.
Sie muß die Kunst in ihrem außer-wirklichen Charakter sehen, nicht nur als Wirklichkeit.
Sie muß die Möglichkeiten des Irrtums erwägen und sich dagegen zu schützen suchen.
Sie muß die Erkenntnisse über die Werke in sinnvoller Auswahl zu sinnvoller Einheit zusammenfassen.

2. DIE NEUE WESENSFORM DER KUNSTERKENNTNIS

An die natürliche und die philologische Kunstbetrachtung gliedert sich notwendig die Kunsterschließung an.

Die natürliche Kunstbetrachtung erfaßt das Werk als „Leben", die Kunstphilologie als „Körper", die Kunsterschließung als „Leib".

Der „Leib" ist Ausdruck einer inneren Formkraft, die ihn durchwirkt und zu dieser seiner Gestalt sinnvoll gebildet hat*). Damit ist die Kunst als Ausdruck erkannt — im Gegensatz zur Kunstphilologie.

Nun ist aber jeder „Leib" die Verleibung von etwas. Indem die Kunst als „Leib" erkannt wird, muß gleichzeitig die Besonderheit des sich Verleibenden erkannt werden, muß die Kunst als die notwendige Erscheinungsweise eines bestimmten — eben kunstmäßigen — Gehalts erfaßt werden. Damit ist die Kunst von der „Wirklichkeit" abgegrenzt und in ihrem qualitativen Anders-sein beachtet — im Gegensatz zu der natürlichen Kunstbetrachtung.

Die Kunsterschließung setzt nun zum Beweis ihrer Möglichkeit und ihrer Besonderheit die Beantwortung zweier Fragen voraus: zunächst ob das Leib-sein der Kunst, ob der ausgedrückte Gehalt objektiv erkennbar ist oder nicht, und dann, worin das Leib-sein der Kunst, die Eigentümlichkeit des ausgedrückten Gehalts, besteht.

Die zweite Frage gehört in die Wesenslehre der Kunst hinein, die aber im Umriß gegeben werden muß, wenn die Erkenntnislehre, die natürlich von dem Wesen des zu Erkennenden abhängig ist, der festen Grundlage nicht entbehren soll. Allerdings möchten wir an dieser Stelle nur im ganzen die Besonderheit des Erkenntnisobjektes deutlich machen, auf das die Kunsterschließung sich richtet; es kann kaum mehr als der Grundriß zu einer Wesenslehre der Kunst entworfen werden.

*) Ähnlich bei H. Conrad-Martius, Metaphysische Gespräche S. 35 (Halle a. d. Saale 1921): „Die schlichte Ichbelebtheit unterscheidet den ‚Leib' vom ‚Körper'."

Die Beantwortung der beiden Fragen, die wir oben stellten, ist nicht nur für die Kunsterschließung, sondern für die gesamte Kunsterkenntnis von entscheidender Bedeutung. Wenn wir sie trotzdem erst jetzt und gerade jetzt erörtern, so veranlaßt uns dazu der Grund, daß sie erst in der Kunsterschließung dringlich werden, da sie zur Voraussetzung haben, daß man sich der Kunst als Kunst bewußt zu werden beginnt. Ferner werden sie darum erst jetzt behandelt, weil die Kunsterschließung den eigentlichen Mittelpunkt der Kunstbetrachtung bildet; denn im System der Erkenntnisformen hat sie die größte Breite, nimmt aber nicht die höchste Wertstufe ein*); die übrigen Betrachtungsweisen sind alle enger als sie, und zwar kommt ihre Beschränkung aus dem geringeren oder dem höheren Grad der Vollendung (einerseits Kunstphilologie und natürliche Kunstbetrachtung — andererseits die Mythologie); darum verlangt die Kunsterschließung die schlechthin zentrale Fragestellung. Schließlich halten wir es methodisch für richtig, daß man sich zuerst eine Reihe von Betrachtungsformen klar macht, um dabei das eigentliche Problem der Kunstbetrachtung immer enger einzugrenzen und immer bestimmter zu fassen**).

3. DIE PROBLEME DER WESENSLEHRE

Das Ziel der Kunsterschließung ist abhängig vom Wesen der Kunst†). Eine falsche Ansicht vom Wesen der Kunst bedingt eine falsche Ansicht vom Wesen der Kunsterkenntnis. Nun ist aber die Ansicht vom Wesen der Kunst immer dann falsch, wenn man das Wesen der Kunst nur teilhaft sieht und die teilhafte Erkenntnis vom Wesen der Kunst verabsolutiert. Die Verabsolutierung der teilhaften Erkenntnis äußert sich in vier typischen For-

*) Siehe die Ausführungen am Schluß des Buches.

**) Im Sinne des Aristoteles, Metaphysik III, 1 (übers. von Rolfes): „... Ferner muß auch derjenige besser zu einem Urteil befähigt sein, der alle Gründe für und wider wie streitende Parteien hat zu Wort kommen lassen."

†) Goethe sagt mit Recht: „Nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen" (Werke Bd. 30, S. 298, Cotta 1840).

men. Über die Eigenart dieser Formen entscheiden jene vier Faktoren, die für die Kunst von grundlegender Bedeutung sind:

1. Menschliches Bewußtsein (Kap. IV—VII).
2. Wirklichkeit (Kap. VIII).
3. Form (Kap. IX—XII).
4. Überwirklichkeit (Kap. XIII).

Wir betrachten die einseitigen Theorien vom Wesen der Kunst nicht primär, um sie zu widerlegen, sondern um auf den Wahrheitsgehalt hinzuweisen, der ihnen eigen ist; denn sie alle sehen wirklich einen Teil vom Wesen der Kunst, und zwar sehen sie ihn gerade darum besonders deutlich, weil sie sich so einseitig auf ihn richten. Vereinigen wir nun unsere Aufmerksamkeit jedesmal auf einen bestimmenden Wesenszug der Kunst, so wird sich uns bei dieser prüfenden Betrachtung das Wesen der Kunst in seiner Einheit und Ganzheit immer klarer enthüllen.

Wenn wir die einseitigen Theorien vom Wesen der Kunst in der Ordnung anführten, wie wir es oben taten, so leitete uns dabei die Absicht, sie in der Weise einander folgen zu lassen, daß wir bei der Betrachtung ihrer Eigenheiten von den peripheren Erörterungen zu den zentralen Erörterungen, von den hemmenden Irrtümern zu den fruchtbaren Irrtümern, von den Irrtümern überhaupt zu den bloßen Unbestimmtheiten allmählich vordringen könnten.

4. DIE AUSDRUCKSWERTE DER WERKFORMEN

An erster Stelle erhoben wir die Frage: was bedeutet für die Kunst das erkennende Subjekt, das als Kunstschöpfer und als Kunstbetrachter erscheinen kann? Wie ist das Verhältnis der Kunst zum menschlichen Bewußtsein?

Diese Frage findet in der einseitig gerichteten Theorie drei verschiedene Antworten, in denen dem menschlichen Bewußtsein eine immer größere Wichtigkeit zugesprochen wird, insofern nämlich zunächst die Ausdruckswerte der Werkformen, dann die Werkformen selbst und schließlich die Werke selbst als reine Bewußtseinsphänomene beurteilt werden (Kap. IV bis VI).

Im ersten Falle lauten die Grundthesen: Den künstlerischen Formen kommt kein objektiver Ausdruck zu. Es gibt keine „unruhigen“ Linien, keine „frohen“ Farben, keine „heiteren“ Paläste. Man unterlegt ihnen einen rein menschlich bedingten Sinn. So übertragen wir etwa den Charakter der Menschen, die ein Bauwerk geschaffen haben, auf das Bauwerk selbst, obwohl dieses an und für sich ausdruckslos ist: eine Gesamtheit von Formen und Verhältnissen.

In diesem Sinne behauptet C. Lange: „Wenn wir beim Anblick des Dresdener Zwingers in eine heitere, lebenslustige Stimmung versetzt werden, so beruht das in erster Linie auf historisch gewordenen Assoziationen, insofern wir den Charakter des Zeitalters kennen, in dem der Bau entstanden ist.“ — „Dabei muß man sich klar machen, daß dieser Stimmungsgehalt den Formen lediglich von uns, auf Grund einer erst allmählich entstandenen seelischen Disposition unterlegt wird!“ [1])

Daß diese Übertragung des Zeitcharakters auf das Werk in der Kunstbetrachtung häufig vorkommt, bezweifeln wir nicht, ja, wir erkannten darin sogar eine Eigenheit des natürlichen Menschen, der sich gern von dem Bauwerk abwendet, um den Blick auf das dem Werke zugeordnete Leben zu richten*). Aber daraus folgt keineswegs die Berechtigung, geschweige denn die Notwendigkeit einer solchen Anschauungsweise; es wäre ganz willkürlich, auf Grund der bloßen Tatsache dieser Übertragung behaupten zu wollen, die Verwechslung sei nur deshalb möglich, weil der Architektur kein objektiver Ausdruck zukomme. Langes Beweisführung krankt an dieser falschen Schlußfolgerung, wenn er ausführt:

„In Ländern, wo diese Formen auch im Kirchenbau ganz gebräuchlich sind, z. B. in Österreich und Bayern, empfindet die katholische Bevölkerung sie durchaus nicht als weltlich oder leichtfertig, sondern als feierlich und religiös. Es kommt eben alles auf Gewöhnung an.“ [2])

Gegen diesen Beweis ist einzuwenden, daß zwischen barocker Schloß- und Kirchenarchitektur schon durch den Grundriß, durch die ganze formale Anlage so bedeutende Unterschiede geschaffen sind, daß die Änderung des Urteils prinzipiell begreiflich erscheint. Dann aber werden auch ganz andere Ein-

*) Vgl. natürl. Kunstbetr. Kap. V.

zelformen verwandt, die zwischen Schloß und Kirche die enge Verbindung lösen; es ist doch klar, daß Turm, Gewölbegliederung und Fensterform bei der Kirche einen ganz anderen Eindruck hervorbringen müssen als Karyatide, Freitreppe, Blumenornament, Spiegel usw. beim Schloß. Schließlich jedoch ist es durchaus fraglich, ob die Bevölkerung mit ihrem Urteil immer recht hat; sind diese Kirchen wirklich religiös? Vielleicht entsprechen sie dem Gehalt des Christentums gar nicht, ja, widersprechen ihm sogar von Grund aus; vielleicht sind es nur Hof-Kirchen, d. h. solche Gebäude, die zwar für kirchliche Zwecke bestimmt, aber nicht dem religiösen, sondern dem höfischen Leben entwachsen sind. Sind es aber wirklich Schöpfungen der religiösen Kunst, so bedarf es einer näheren Bestimmung, in welcher Weise die Religion, in welcher Weise überhaupt eine bestimmte menschliche Haltung die Form der Architektur zu gestalten vermag. Tatsächlich hat die Architektur nicht die Selbständigkeit von Malerei und Plastik, die nicht nur Raum für Leben, sondern Darstellung von Leben bieten. Die Architektur als Raum für Leben will von dem ihr zugeordneten Leben aus betrachtet werden; das heißt aber nicht, daß der Charakter dieses Lebens einfach auf sie übertragen werden soll. Es läßt sich vielmehr genau feststellen, ob dieses oder jenes Leben ihr zugeordnet ist; denn sie macht dieses Leben in der räumlichen Gestaltung sichtbar. Ihr Grundcharakter, Rhythmus und Ordnung, ist derselbe wie der Grundcharakter des ihr zugeordneten Lebens, wie dessen innere Rhythmik und Ordnung. So läßt sich in der romanischen Baukunst dasselbe Gliederungsprinzip nachweisen wie in der Meßfeier der katholischen Liturgie. Die Gotik in ihren schwellenden, rauschhaften Rhythmen ist wesensgemäß nicht mehr die Baukunst der Liturgie, sondern setzt eine ganz andere Art der Religiosität voraus. Kalte Pracht und brennender Rausch bestimmen in gleicher Weise die religiöse Gesinnung und die Kirchen des Barock. Wenn die Theorie diese Übereinstimmung leugnet, so verwickelt sie sich in gewisse für sie nicht lösbare Aporien. Denn wie will sie es erklären, daß mir das Wesen eines Bauwerkes auch dann gegeben ist, wenn ich nichts von

dem Leben weiß, dem es entwachsen oder dem es zubestimmt ist? Sie übersieht, daß ich seine Eigenart erkenne, noch bevor historische Assoziationen wirksam sind, daß Urkunden über das Leben der Zeit dann nur noch meine ursprüngliche Anschauung bestätigen oder erfüllen. Ferner kann die Eigenart eines Bauwerkes in einem ausgesprochenen Gegensatz zu der Art des Lebens stehen, das es erfüllt oder zur Zeit seiner Schöpfung erfüllt hat; wie ist dies aber möglich, wenn das Werk nicht einen selbständigen Sinn verkörpert?

Wenn ich mir einen Benediktiner in einer Barockkirche und einen Jesuiten in einer romanischen Kirche vorstelle, so ist mir deutlich gegeben, daß das Wesen des Menschen und das Wesen des Werkes in beiden Fällen nicht zusammenklingen — und zwar nicht etwa darum, weil wir historisch an eine derartige Verbindung nicht gewöhnt sind, weil wir unser Wissen um die zeitlichen Unterschiede zu der Behauptung eines Wesensunterschiedes umbiegen, sondern deswegen, weil wir die innere Unvereinbarkeit empfinden, weil das Werk einen anderen Stil hat als der Mensch, den wir uns mit seinem Leben in das Leben der Architektur hineingestellt denken.

Dieser Stil des Werkes läßt sich in seinem geistigen Ausdruck genau bestimmen. Freilich muß man dabei zwei Irrwege vermeiden: Man darf sich weder leichtfertig vagen Eindrücken hingeben, indem man etwa den Zwinger „heiter und lebenslustig" nennt, ohne auch nur im geringsten zu zeigen, in welcher Weise sich diese seine Eigenart enthüllt, wie die Form den Gehalt sichtbar macht und ausspricht, noch darf man, ins schroffe Gegenteil umschlagend, in der Architektur nur die Darstellung eines Kräftespiels erblicken und nur das besondere Verhältnis von Stütze und Last verfolgen.

Dem letzteren Fehler verfiel Schopenhauer,[3]) wenn er der Baukunst „keine andere Absicht zu unterlegen vermochte als die, einige von jenen Ideen, welche die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens sind, zu deutlicher Anschaulichkeit zu bringen: nämlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese allgemeinen Eigenschaften des Steines". Der Kampf zwischen Schwere und Starrheit erscheint ihm als der alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur, indem sie den zur Tiefe strebenden Kräften den kürzesten Weg zu ihrer Befriedigung benimmt und sie durch einen Umweg (z. B. das Gebälk durch Säulen) hinhält, wodurch der Kampf verlängert und das unerschöpfliche Streben beider Kräfte auf mannigfaltige Weise sichtbar wird.

Im ersten Falle wird der Architektur ein unbestimmtes Zuviel, im zweiten ein dürftiges Zuwenig an Ausdruck verliehen. Worin besteht nun das eigentümliche Leben der Architektur?

Das Wesen der Architektur äußert sich in doppelter Weise — sozusagen positiv und negativ, negativ als Überwindung, positiv als Verkörperung; negativ, indem sie die Notwendigkeit zur Freiheit umschafft, das Zweckbedingte zum Zwecklosen erhöht. Die Notwendigkeit schafft sie zur Freiheit um, wenn sie dem Material ihr Gesetz vorschreibt und sich nicht ihm unterordnet (daß dies ein bestimmender Wesenszug der Architektur ist, haben in besonderer Weise fast alle Darsteller der Gotik hervorgehoben). Das Zweckbedingte erhöht sie zum Zwecklosen, wenn sie nicht mehr nur der Befriedigung eines nackten vitalen Bedürfnisses dient, wenn sie statt aus dem Mangel aus dem Überfluß geboren ist. Zweckbedingt ist sie als Ort: Versammlungsraum, Wohnhaus usw. Zweckgelöst ist sie als Stätte: Gotteshaus, Palast usw. Sie wird zur Stätte einerseits dadurch, daß sie alles, was vom Bedarf abhängig ist, der Vollendung ihrer Ganzheit dienstbar macht, daß z. B. die Treppe, die, rein zweckmäßig betrachtet, eine Verbindung zwischen zwei Stockwerken darstellt, im Palastbau ein notwendiges Glied der künstlerischen Einheit wird, demgegenüber ihre praktische Verwendungmöglichkeit als sekundär erscheint, andererseits dadurch, daß sie die praktisch unentbehrlichen Formen zu praktisch entbehrlichen ausgestaltet, indem etwa die Treppe im Palast eine überzweckmäßige Form in bezug auf Anlage, Schmuck und Größe erhält. (Seltener wird die Lösung von der Zweckbedingtheit dadurch erreicht, daß man dem Zweckhaften möglichst wenig Raum gönnt, indem man es gar nicht sichtbar werden läßt, sondern z. B. die Treppen wie im Benrather Schloß verbirgt.*) Positiv stellt die Architektur einen selbständigen, sinnvoll geordneten Welt-Raum dar, in dem

*) Zum Ganzen eine reizvolle Bemerkung bei H. v. Geymüller, Architektur und Religion (Basel 1911) S. 88: „Die Architektur verhält sich somit zur Baukunst der Menschen wie die reine Mathematik zu der von den Kaufleuten verwendeten Rechenkunst oder wie das Reich der Tonharmonien zu deren Anwendungen für Tanzmusik oder Militärmärsche."

vor allem die wesensverbundene Malerei und Plastik ihre Heimat finden. Für den ewig bewegten Menschen ist die offene, unverfestete Natur die zubestimmte Welt. Aber immer dann, wenn der Mensch sein Leben in gesetzhaften Formen äußert, die das Regellose oder doch zum mindesten unsicher Schwankende verfestigen zu klar geregelten Ausdrucksgebilden (z. B. beim Tanz, beim höfischen Zeremoniell, vor allem beim Kultus), immer dann entspricht ihm die Natur oder die zweckbedingte Architektur nicht mehr als wesensgemäßer Raum; besonders aber verlangt die ausgeprägte, schicksallos dauernde, unvermehrbar und unverminderbar abgeschlossene Kunst einen Raum, der nach denselben Gesetzen geordnet ist wie sie — nach den Gesetzen der Kunst überhaupt, insofern er eine unabänderliche, in sich fertige Ganzheit darstellt, nach den Gesetzen der jeweilig gegebenen individuellen Kunst, indem er von ihrem Wesen in seiner ganzen Form geprägt ist. Die Architektur ist also einmal der sinngemäße Raum für jedes geformte Leben, im besonderen für Plastik und Malerei, indem sie diese von der Außenwelt abgrenzt und für sie eine Eigenwelt schafft*); dann aber tönt sie auch mit dem individuellen Sein des gestalteten Lebens, mit Plastik und Malerei zusammen, indem das Leben, das sich z. B. in den darstellenden Künsten mannigfach entfaltet, in der Architektur seines ganzen Reichtums entkleidet erscheint und in seinem Aufbau, in seiner letzten formalen Struktur durch sie vergegenständlicht wird. Die Architektur hat eine erhabene Stummheit und Nacktheit; sie zeichnet in großartig einfachen und kargen Linien die Rhythmen und Spannungen, ein ganzes formales Gerüst, das vor allem in Malerei und Plastik an vielfältig redenden Gestalten sichtbar wird. Sie gleicht darin der Logik und Mathematik, in-

*) Das Problem der im Freien aufgestellten Plastik kann hier nur angedeutet werden; die Tendenz, für sie einen geformten Raum zu schaffen, läßt sich auch hier nachweisen: Man liebt es, sie wenigstens im „Schutz" von Palästen oder auf geformten Plätzen aufzustellen; oder die Gartenkunst schafft um sie einen relativ geordneten Raum, eine doch schon vom Wandel gelöste Welt; erst in Spätzeiten, in denen die Grenzen schwinden und Kunst und Unkunst ineinander verfluten, überläßt man sie in einem kostbaren und grausigen Spiel der wild wachsenden Natur (bisweilen im Barock).

sofern auch die mathematische Formel den letzten dürftigsten Ausdruck einer in sich unerschöpflichen Möglichkeit von Zahlenbeziehungen darstellt, insofern die Logik ein ideales Schema des Denkens aufweist, das unendlich viele individuelle Erfüllungen erlaubt, aber ihnen allen als konstitutives, als „stil"bildendes Prinzip zugrunde liegt, wie es z. B. bei der logischen Ordnung des Syllogismus der Fall ist. —

Hier drängen sich uns zwei Einwände auf, die unsere Theorie gefährden:

1. Lassen sich in der Architektur die gleichen formalen Strukturen nachweisen wie in Plastik und Malerei (und schließlich wie in dem ganzen geformten Leben, das ihr zugeordnet ist)? Diese Frage wird von der Kunstforschung bejaht. Wölfflin hat vor allem in den „Grundbegriffen" ausführlich dargelegt, daß in der Architektur der Renaissance und des Barock die gleichen konstitutiven Prinzipien wirksam sind wie in den darstellenden Künsten dieser beiden Epochen.

2. Kommt diesen konstitutiven Prinzipien ein Ausdruckswert zu? Läßt sich in der Raumform ein Sinn erkennen? Da dieselbe Frage auch bei der formalen Organisation von Malerei und Plastik zu stellen ist, geben wir erst in diesem Zusammenhang die erklärenden Ausführungen. Für jetzt begnügen wir uns mit der Feststellung, daß die Architektur einem besonderen Lebensstil gleichsam seinen besonderen Weltraum gibt, der von dem gleichen Gesetz bewirkt ist wie das Leben selbst; ein kurzes Beispiel aus Wölfflins klassischem Jugendwerk: „Renaissance und Barock"[4]) mag zur Erläuterung dienen (zugleich ist es ein Beispiel dafür, wie die Betrachtung der formalen Einzelheiten fruchtbar werden kann).

Wölfflin stellt die Balusterformen von Renaissance und Barock gegenüber. In der Renaissance bilden die Teile ein wohlabgewogenes Ganzes. Die Kräfte halten sich die Wage und antworten sich in großer, spannungsloser Ruhe. Dazu sind die Teile durchaus selbständig: Einheiten in der Einheit. Im Barock löst sich die Gliederung auf: eine Form gewinnt die Vorherrschaft. Der Sinn für die in sich befriedete Ganzheit ist verloren gegangen. Massen quellen über. Man sucht das Vielfältige und Gesteigerte. Der Stein schäumt breit aus — ohne ein Gegengewicht, einen Halt zu

finden. Wie groß geordnet ist die Welt, die sich der Renaissancemensch schuf! Wie hat er, ein machtvoller Gestalter der Dinge, die Kräfte zu Rhythmus und Maß gebändigt! Ganz anders der Barock: das unbegrenzte, schweifende Leben, das nie beruhigte, kaum zu beruhigende, bricht in die Kunst ein und führt zu einem gefährlichen Spiel am Abgrund des Chaos. Es hat etwas Unheimliches, wie in der barocken Balusterform die Kräfte nur noch mit Mühe gehalten werden und wie man sich doch mit so großer Lust an den Wandel verliert; denn ins Wandelbare drängt diese Form zurück, von der man den Eindruck gewinnt, als müsse sie sich jeden Augenblick verändern, als könne sie, einem hängenden Wassertropfen gleich, nicht lange mehr ihre schwer gerundete Gestalt behalten*).

Daraus ergibt sich, daß die Architektur eine eigene Ausdrucksform ist, die in sich, nicht erst von der Geschichte aus, nicht erst assoziativ verständlich ist**). —

Bezog sich die historische Deutung der Formen vornehmlich auf die Architektur, so richtet sich die allegorische Deutung vor allem auf die Malerei, insofern man nämlich behauptet, daß den Farben nicht an und für sich, unabhängig von traditionellen Setzungen oder symbolischen Ähnlichkeiten, ein Sinn zukomme, sondern daß man diesen Sinn in sie hineinlege, indem man etwa Grün die Farbe der Hoffnung nennt, was beim Betrachter eine Fülle von Assoziationen bedingt, die möglicherweise gar nicht zum Kunstwerk passen.

So urteilt Müller-Freienfels[5]): „Ich kann einen Ton, einen Akkord hören, ohne daß mir irgendeine Assoziation dadurch erweckt wird. Sehe ich dagegen eine Farbe, z. B. ein dunkles, sattes Rot, so drängt sich mir sofort eine Dingvorstellung auf, z. B. Blut, und dazu hilft noch die Sprache nach, die jenes Rot als ‚Blutrot' bezeichnet... Es ist z. B. fast sicher, daß die

---

*) Wie dasselbe Prinzip in der ganzen Architektur (etwa im Grundriß) oder in der Malerei (etwa in der Rahmenform) wirksam ist, dafür ein Beispiel S. 45: „Der Kreis... ist eine durchaus ruhige unveränderliche Form, das Oval ist unruhig, scheint jeden Augenblick anders werden zu wollen. Es fehlt ihm die Notwendigkeit. Der Barock sucht prinzipiell diese ‚freien Proportionen' auf. Das Abgeschlossene, Fertige ist seinem Wesen zuwider."

**) In ähnlicher Weise sind die widersinnigen Assoziationstheorien der Musik zurückzuweisen, z. B. Steinitzer, Über die psychologischen Wirkungen musikalischer Formen (1885 Seite 48.): „Mit dem b ist eine Vorstellung wie Unterdrückung, Verminderung — mit dem ♯ eine wie Vermehrung, Förderung verbunden."

bei uns heutzutage fast allgemeine geringere Schätzung des Gelben durch solche Assoziationen wie die des Neides, des Teufels usw. bedingt ist, was sich natürlich auf zufällige historische Verknüpfungen zurückführen läßt."

Es ist klar, daß ein Werk diese allegorische Deutung der Farben beabsichtigen oder auch ohne Absicht veranlassen kann; aber diejenigen Werke, bei denen dies der Fall ist, sind selten Kunstschöpfungen im eigentlichen Sinne, da sie in vielfacher Weise der Kunst widersprechen: Es mangelt ihnen die Selbständigkeit, insofern sie der Erläuterung durch das Wort bedürfen; es mangelt ihnen die Eindeutigkeit, insofern eine Farbe oft ganz verschiedene Deutungen zuläßt, wie z. B. Rot die Farbe des Blutes, aber auch die des Feuers (und damit Symbol der Liebe, des heiligen Geistes usw.) ist; schließlich mangelt ihnen die Notwendigkeit, da der Betrachter nicht unbedingt den Weg vom Symbol zum Symbolisierten gehen muß, damit aber nicht jede Willkür aufgehoben ist. Diese Theorie der Farbendeutung gilt nur für einen ganz beschränkten Kreis von Werken*); für die meisten vermag sie keinerlei Aufschluß zu geben.

Sehe ich beispielsweise Boticellis Bildnis einer jungen Frau (in Berlin), so denke ich doch beim Anblick des schwarzen Mieders nicht im entferntesten an Trauer, beim Anblick des roten Kleides nicht an Blut oder gar an den heiligen Geist und beim Anblick der gelben Haare weder an den Teufel noch an menschliche Exkremente.

Offenbar liegt die Bedeutung der Farbe für die Kunst ganz anderswo. Die Farbe hat einen allgemeinen Sinn (für den Menschen überhaupt), einen spezifisch künstlerischen Sinn (in der Erweckung der Materie und als Ausdruck des Werkgesetzes) und einen eigenen, vom Werkgesetz jedoch bedingten Sinn (als farbliches Geschehen).

Der Farbe kommt also zunächst ein allgemeiner Sinn zu, der ihr, ganz abgesehen von der Kunst, zu eigen ist, aber auch für die Kunst Bedeutung hat. Er beruht darauf, daß die Farbe Schönheitswert und Ausdruckswert besitzt. Welche Gesetze für unser Schönheitsempfinden entscheidend sind, kann in diesem Zusammenhange nicht erörtert werden, da diese Frage den Mittel-

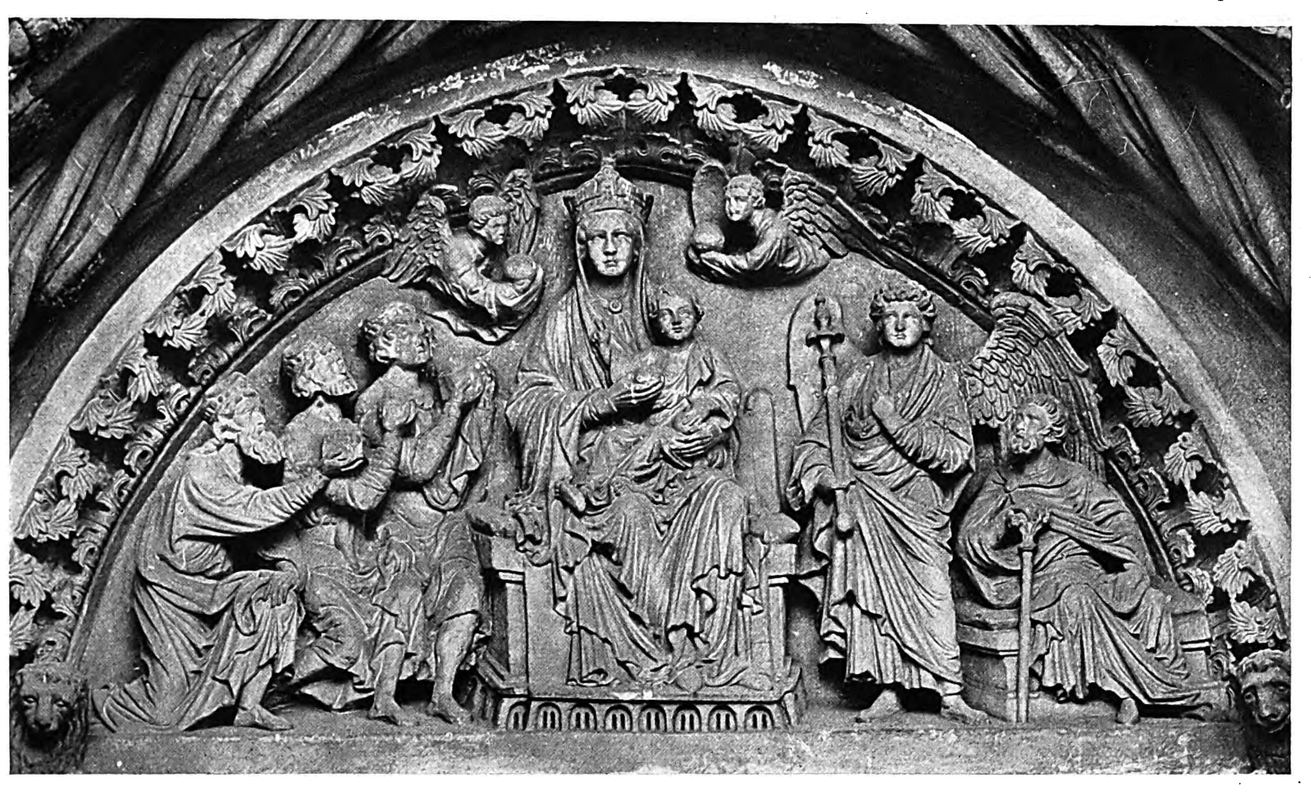
*) Darin scheint auch M.-Fr. beizustimmen.

punkt der „Ästhetik“ (als der Lehre vom Schönen) bildet. Es genügt uns zu wissen, daß diese Tatsache als solche besteht und daß sie insofern für die Kunst bedeutsam ist, als diese derartige Farben sucht und festhält, um eine neue übertäglich festliche Welt zu schaffen. Ferner haben die Farben (und Formen) vielfach einen unmittelbaren Ausdruckswert, was etwa Nietzsche[6]) bezeugt, wenn er einen bestimmten Menschenschlag „blauäugig verlogen“ nennt, oder was auch Max Brod[7]) voraussetzt, wenn er zur Charakterisierung eines gewissen zerflossenen Typus von „blonden Seelen“ spricht. Ebenso erleben wir bei wirklich leidenschaftlichen Menschen die dunkle Pracht von Auge und Haar als Ausdruck ihrer Leidenschaftlichkeit.

Diese Bedeutung hat die Farbe auch für die Kunst; aber dazu kommt noch eine andere ungleich wichtigere, in der man den eigentlich künstlerischen Sinn der Farbe beschlossen sehen könnte. Die Kunst vollbringt die hohe Tat, die Materie mit ihrem geistigen Gesetz zu durchstrahlen. Farben und Formen leben in der Kunst mit dem Menschen in analoger Weise zusammen. Die Natur wird von ihrer Stummheit erlöst und redet. Die Kunst als Schöpfung eines bewußten Geistes ergreift das Unbewußte, um es mit ihrem Geist zu durchdringen. Dabei geht der Weg vom Bewußten zum Unbewußten, nicht wie in der Natur vom Unbewußten zum Bewußten. In der Natur erleben wir das allmähliche Aufleuchten des Geistes im Unbewußten. In der Kunst erleben wir die Erleuchtung des Unbewußten vom Bewußten her.

Wenn Giotto hinter seinen heroisch klaren Gestalten nackte Felsen sich erheben läßt, so spricht hier die Natur dasselbe Gesetz aus wie der Mensch; ihre formalen Strukturen sind gleich; man könnte sagen, daß, wenn die Seele des Menschen Landschaft werden möchte, sie zu dieser Landschaft werden müßte. Oder wenn Palma Vecchio die Drei Schwestern (Tafel 2) malt in ihrem gedämpften, traumhaften Leben, so könnte man sagen, daß, wenn die Seele dieser Frauen in Farben sich aussprechen sollte, sie jene fernen, gehaltenen Farben wählen müßte, die wir jetzt an ihren Gewändern finden; sie offenbaren ihren Farbcharakter so leise, daß sie mit dem gedämpften Sein der Frauen ganz zusammengehen.

Gleichzeitig wie in der Kunst das Sprachlose beredt wird, wird das Zufällige in ihr notwendig. In der Wirklichkeit ist die in



Die Anbetung der Könige (Goldene Pforte in Freiberg)

Gewand, Beleuchtung und Landschaft gebotene Farbe von tausend Zufällen abhängig. In der Freiheit der künstlerischen Gestaltung kann das Zufällige ausgeschaltet, kann alles Erscheinende Erscheinung eines Gesetzes, schicksalsmäßig sein.

Wenn Dürer die sitzende Melancholie zeichnet, so ist der Faltenwurf des Gewandes nicht mehr nur vom Sitzen der Person bedingt, sondern die unruhigen, lang ausgezogenen Linien werden Zeichen für das Wesen der Person*). Ebenso kann Farbe und Form der Gewänder, des Lichtes, der Landschaft usw. zum Ausdruck der geistigen Einheit des Werkes werden. So ist auf Grecos Herabkunft des heiligen Geistes nicht eine zufällige Stätte, ein zufälliges Licht, eine zufällige Kleidung, eine zufällige Ordnung der Personen gewählt. Ein überirdisch geheimnisvolles Licht braust in das Dunkel dieser Welt hinein, und alle, die versammelt sind, wachsen ihm entgegen. In den Farben, in den Gewändern, in den Gestalten zucken nur stumpfer und wie im Stofflichen verfangen dieselben Feuer, die den Aposteln auf den Häuptern glühen.

Schließlich führen die Farben in ihrer Gesamtheit ein eigentümliches streng farbliches Leben, das aber auch als solches auf den Sinn des Werkes bezogen bleibt. Zunächst können sie zur Herausgestaltung des Wesentlichen, zur Akzentverteilung beitragen, indem sie durch eine plötzliche Helle oder Dunkelheit den Blick lenken und die Sichtbarkeit heben oder dämpfen. Zahllose Beispiele dafür findet man bei den Malern der Renaissance, die gewöhnlich nach kompositionellen Gesichtspunkten die Farben des Hintergrundes bestimmen. Eine ungleich verborgenere Bedeutung gewinnen die Farben häufig dadurch, daß sie durch die Art ihrer Gemeinsamkeit in ihrer Welt den Rhythmus und die Gliederung des dargestellten Lebens dumpfer wiederholen. Ob sie gegensätzlich aufeinanderstoßen, wie sie sich voneinander ablösen, in welcher Ordnung sie erklingen, wie sie über die Fläche verteilt sind — all das vermag in der farblichen Struktur die Form der Welt zu geben, die in dem Kunstwerk sichtbar wird**).

*) Vgl. Kunstphilologie Kap. VI.

**) Beispiel im XII. Kap. — Wir verdanken die erneute Richtung auf das farbliche Geschehen dem Impressionismus, vgl. vor allem Henry van de Velde, Essays (Leipzig 1900) S. 15 und S. 22/23: „Durch das Wechselspiel von Licht und Schatten geschieht es, durch die Beziehung der Größenverhältnisse von hellen zu

Von hier aus ist es unschwer möglich, die Berechtigung und den Irrtum jener Theorie zu erkennen, die die Deutung der Formen von Assoziationen an das menschliche Leben abhängig sieht, wenn man etwa von „zuckenden" Linien, von „stolzen" Säulen usw. spricht. Diese Ausdrucksweise ist sicherlich inadäquat, ist uns aber auch als inadäquat bewußt, insofern wir nie im Ernst darauf kommen würden, eine Säule in dem gleichen Sinne für stolz zu halten wie einen Menschen. Der Ausdruck „stolz" usw. hat nur eine analoge Geltung, wie wir es oben beschrieben haben. Aber zwischen den Formen und den Gehalten, die sie bildhaft machen, besteht wirklich eine Gemeinsamkeit. Es ist der gleiche Sturm, der die gotischen Heiligengestalten und die gotischen Pfeiler emportreibt; es ist der gleiche Rhythmus, der den Vollzug der Messe, die Gebärden des Priesters, den Bau der Hymnen, das hierarchisch geordnete Zeremoniell des Pontifikalamtes ebenso durchwirkt wie die räumliche Ordnung und

---

dunklen Flächen, der Abstufung der valeurs, die, aufeinanderfolgend, sich unterbrechen, die durch Betonung einzelner Momente den Rhythmus bestimmen ... durch alle diese Vorgänge geschieht die Belebung des ursprünglich toten Stoffes." — „Das Metall und der Stein beleben sich, wenn Licht und Schatten, sich bekämpfend, die Flächen zitternd erregen, bis daß das Licht hervorzuquellen scheint und der Schatten in den undurchsichtigen Stoff eindringt." Allerdings sah der Impressionist nicht, daß die Art des farblichen Geschehens Ausdruck eines einheitlichen Gesetzes ist, wie es vor allem R. Hamann in seinem ausgezeichneten Werke über den Impressionismus in Leben und Kunst und vorher K. Justi in seinem Aufsatz über den Amorphismus in der modernen Kunst aufgewiesen haben. Ferner aber ist im Impressionismus das farbliche Geschehen in seinem Ausdruckswert sehr beschränkt. Während die Kunst zunächst den Gehalt des dargestellten Stoffes zum Ausdruck bringen will, indem sie etwa Christus wirklich als Christus sichtbar zu machen sucht, während auf dieser Stufe der Entwicklung Körperhaltung, Gewand, Komposition und Rhythmus, Form und Farbe alle dieser Absicht dienen, wird in späteren Zeiten der Stoff nebensächlich, Vorwand oder traditionelles Überbleibsel, indem es jetzt nur noch auf die Haltung, den Lebensstil des Dargestellten, ankommt, nicht mehr aber darauf, daß der Sinn des Motivs zum Ausdruck gelangt. Endlich aber wird der Gegenstand der Darstellung überhaupt belanglos; das Spiel der Farben und die Beziehung der Formen soll den Inhalt der Kunst ausmachen; auf der Grenze zu dieser Auffassung steht der Impressionismus; konsequent durchgeführt, bewirkt er die Farbensymphonien und Formverbindungen der sog. Expressionisten und Kubisten, die nun wirklich auf den Gegenstand verzichten, den man früher als belanglos beurteilt hat.

Spannung vieler romanischer Dome; es ist der gleiche groß heroische Stil, der in der Renaissance einmal im Palast, das andere Mal in den Gestalten der Plastik und Malerei erscheint.

5. DIE WERKFORMEN ALS ERZEUGNIS DES BEWUSSTSEINS

Erschien im ersten Falle der Ausdruck der Werkformen als eine assoziative Ausdeutung des Betrachters, so erscheinen im zweiten Falle die Werkformen selber als Konstruktionen des menschlichen Bewußtseins.

Für die sensualistische Theorie der Kunst ist das Werk eine Summe von stofflichen Elementen, die nicht näher bezeichnet werden können — ein materiales x. Von diesen Elementen gehen Reizungen aus, die beim Betrachter sinnliche Empfindungen bewirken; diese werden dann assoziativ zu bestimmten Gestalteinheiten, zu Vorstellungen von Dingen und Personen, ausgedeutet.

Einer solchen Theorie neigt Müller-Freienfels zu, wenn er ausführt[8]: „Gegeben... ist eine mit Pigmenten bedeckte Leinwand. Davon gehen Wirkungen auf mein Auge aus, die in mir allerlei Farben- und Formempfindungen auslösen. So weit geht die sensorische Wirkung. Nun werden wohl die Menschen in der weitaus überwiegenden Majorität sagen, diese Farben und Formen stellen einen Platz dar. Indem ich aber die Farbenwirkungen als Platz usw. ausdeute, habe ich Assoziationen hinzugenommen. Da sie aber für fast alle Menschen im Gegenstand begründet erscheinen, so dürfen wir sie schon objektiv nennen."

Richtig an dieser Theorie ist die Beobachtung, daß die Kunst in gewissen Fällen auf den menschlichen Betrachter, auf sein umformendes oder ausgestaltendes Bewußtsein rechnet — und zwar immer dann, wenn eine Differenz zwischen der Seinsform und der Wirkform des Werkes besteht.

So setzt z. B. Donatellos Kinderfries (Florenz, Museo S. Maria del Fiore) voraus, daß er aus einer gewissen Ferne betrachtet wird; da er für eine hochgelegene Sängertribüne bestimmt war, hat der Künstler die Gesichter der Kinder zu einer maskenhaften Deutlichkeit und Starrheit überprägt; er sagte sich, daß in dem Bilde, das der Betrachter aus der Ferne gewinnt, die Züge von selber auf das rechte Maß zurückgeführt würden, während

sie, normal angelegt, ihm leicht zu unklar erscheinen könnten. Aber auch in diesem Falle bleibt der Gegenstandscharakter und die Transsubjektivität des Kunstwerkes gewahrt. Es empfängt nicht irgendeine Form vom menschlichen Bewußtsein, sondern h a t seine objektive Gestalt, die freilich erst in einer örtlich streng bestimmten Anschauung realisiert wird.

Vor allem aber paßt sich die illusionäre Malerei der Sehweise des Menschen an, indem sie die Gegenstände unter Beachtung der Perspektive auf der Fläche so darstellt, als ob sie sich im Raum befänden. In solchen Fällen erscheint uns jedoch die perspektivische Größe nie als faktische Größe; das Flächige ist nicht als wirklich körperhaft gegeben, sondern die Daseinsrelativität der Kunst auf das menschliche Bewußtsein wird bei der bewußtseinsmäßig geformten Betrachtung miterfaßt.

Im übrigen ist die Theorie als durchaus irrig zurückzuweisen. Sie widerspricht zunächst dem Phänomen, da Farben und Formen gegeben sind, aber nicht ein unbestimmtes x stofflicher Art. Ferner sind diese Farben und Formen als bewußtseinstranszendent gegeben; das Phänomen sagt, daß sie am Gegenstand existieren und nicht nur in meinem Bewußtsein, daß mein Bewußtsein an ihrem Sosein teilnimmt, aber es nicht erst erzeugt. Wenn jedoch die Theorie dem Phänomen widerspricht, hat sie die Pflicht, das Phänomen zu erklären. Gefragt ist: Wie kommt es zu der Bewußtseinstäuschung, daß Farben und Formen am Gegenstand vorhanden seien? Darauf bleibt sie die Antwort schuldig. Unklar bleibt, wie Farben und Formen als unabhängig vom menschlichen Bewußtsein existierend gegeben sein können. Unklar bleibt auch, wie der Begriff der Farben und Formen entsteht, wenn es nur Farbenempfindungen und -vorstellungen gibt. Die Farben und Formen sind bewußtseinsmäßig deutlich unterschieden vom Empfinden und Vorstellen der Farben und Formen. Man schreibt ihnen Existenz zu, auch ohne daß sie empfunden oder vorgestellt werden. Im ersten Falle fragten wir: Wie komme ich zu der Annahme von bewußtseinstranszendenten Farben? Im zweiten Falle spezialisierten wir: Wie komme ich zu der genauen Unterscheidung der Farben und der Vorstellung dieser Farben? Schließlich ist nicht einzusehen, wie die Vorstellung der Formen und Farben von den Farben und Formen selber abweichen oder ihnen erst allmählich im Erkennen adäquat werden kann; wenn man voraussetzt, daß die Farben nur in der

Vorstellung existieren, so fehlt für die Erkenntnistäuschung und den Erkenntnisfortschritt die reale Grundlage. Eine Theorie, die dem Phänomen widerspricht, hat nun die Pflicht, sich selber in ihrem Grundcharakter zu erklären. In diesem Falle muß sie darüber Aufschluß geben, wie aus materialen Elementen Farben- und Formvorstellungen entstehen können. Das Phänomen sagt: Die Vorstellung ‚blau' beruht auf der Teilnahme des Bewußtseins an der Washeit der blauen Farbe. Die Theorie sagt: Die Vorstellung ‚blau' ist die bewußtseinsmäßige Reaktion auf die sensorischen Wirkungen, die von einem materialen x ausgehen. Für die festen Daten rot, schwarz, blau usw. werden stoffliche Elemente x, y, z usw. eingesetzt, die die Farbenvorstellungen bewirken. Nun ist aber diese Beziehung durchaus unverständlich, da sich nicht begreifen läßt, wie x die Vorstellung ‚blau' veranlassen soll. Was am Gegenstand als sicher gegeben war, läßt man nach einer völlig unsicheren Theorie vom Bewußtsein hervorgebracht werden. Wie dieses dazu kommt, aus sensorischen Empfindungen ohne jeden Anhalt einmal diese, das andere Mal jene Farben- und Formvorstellung hervorzubringen, ist schlechthin rätselhaft. Gesetzt nun, die Theorie hätte diese Lücken vermieden, so müßte sie dennoch angezweifelt werden, weil die Erklärungen, die sie versucht, nicht ausreichend sind. Sie behauptet, daß die Farben- und Formempfindungen assoziativ zu der Ganzheitsvorstellung etwa eines Platzes ausgedeutet werden. Nun ist aber nicht verständlich, wie es zu der ersten Vorstellung eines „wirklichen" Platzes gekommen ist; die sensorischen Wirkungen konnten doch nicht assoziativ ausgedeutet werden, da noch keine Vorstellung eines Platzes vorhanden war, die hätte assoziiert werden können. Ferner bleibt zu fragen, wie sich Ganzheitsvorstellungen etwa von Körpern bilden können, die meiner Vorstellung von Körpern schroff widersprechen. So erscheinen etwa auf ägyptischen Reliefs die Körper rein flächig, während ich sie dreidimensional sehe. Einerseits soll die Form Werk meiner Vorstellung sein; andererseits steht die Form in einem Gegensatz zu meiner Vorstellung. Die Aporien, die aus der Theorie erwachsen, hat die Theorie nicht gelöst. Während

sie so das Phänomen in seinem Gehalt nicht erklärt, ist sie selber in ihrem Gehalt als die falsche Verabsolutierung einer in ihren Grenzen berechtigten Hypothese erklärbar: sie ist von der Naturwissenschaft abhängig, die das Gestalthafte zum Zweck der besseren Lenkung in Atome und Quantitäten aufgelöst denkt. Denselben Grundsatz wendet diese Theorie bei der Kunst an, indem ihr das Werk als eine Summe von materialen Elementen erscheint. Das Entstehen wird mit dem Entstandenen verwechselt: das Entstehen aus Strichen oder Farbmassen scheint die Existenz einer gezeichneten oder gemalten Gestalt unmöglich zu machen; man sagt, es könne doch nichts anderes da sein als Farben und Striche; man übersieht, daß die Farben und Striche zu einem sinnvollen Ganzen vereinigt sind, daß sie eine Gestalt bildhaft machen.

6. DIE WERKE ALS BEWUSSTSEINSPHÄNOMENE

Mit der sensualistischen Theorie ist die idealistische eng verwandt. Ihr erscheinen nicht nur die Formen, sondern Materie, Formen und Ausdruck als Erzeugnisse des menschlichen Bewußtseins.

Diese Ansicht vertritt Benedetto Croce, wenn er urteilt:[9]) „Die physischen Tatsachen stellen sich durch ihre innere Logik und nach allgemeiner Übereinstimmung (! H. L.) nicht so sehr als eine Wirklichkeit dar, sondern als eine Konstruktion unserer Vernunft zum Zwecke der Wissenschaft." — „Technische oder praktische Probleme und Schwierigkeiten treten in der Tat dem Künstler entgegen, und da ist denn auch etwas, das, ohne wirklich zu sein, vielmehr ein geistiger Akt wie jedes wirkliche Ding, doch mit Rücksicht auf die Intuition metaphorisch als physisch aufgefaßt werden kann." — „Fragt man sich, aus welchem Grunde die Kunst keine physische Tatsache sein kann, so ist in erster Linie darauf zu antworten, die physischen Tatsachen haben keine Wirklichkeit, während die Kunst, der so viele ihr ganzes Leben widmen und die alle mit göttlicher Freude erfüllt, in höchstem Maße wirklich ist." Ihm schließt sich H. Cohen an, der auch den Ausdruck des Werkes als eine Erzeugung des menschlichen Geistes ansieht:[10]) „Die Fühlung selbst ist das Problem, nicht die Einfühlung, die Entstehung der Fühlung. Dieses Problem aber liegt der reinen

Methodik vor; und sie löst es, indem sie an die Stelle der Entstehung die Erzeugung des Gefühls setzt."

Es ist nicht unsere Absicht, diese Theorie ausführlich zu widerlegen — vor allem darum, weil erst kürzlich N. Hartmann in meisterhafter Weise die Unhaltbarkeit der idealistischen Lehren nachgewiesen hat*); dann aber auch aus dem Grunde, weil der Beweisgang ähnlich dem im vorigen Abschnitt durchgeführten verlaufen müßte, indem diese Theorie auch dem Phänomen widerspricht, das Phänomen nicht erklärt und sich in eine Reihe von Aporien verwickelt, da die Tatsachen des Irrtums und des Erkenntnisfortschrittes keine zureichende Erklärung finden.

Indem diese Theorie das Bewußtsein nicht als eine Art des Seins, sondern das Sein als ein Erzeugnis des Bewußtseins begreift, muß ihr der Künstler und der Betrachter als das letzlich Reale erscheinen: in der Kunst prägt der Mensch sein Bewußtsein aus; der Künstler ist nicht Mittler zwischen Wirklichkeiten, sondern bleibt in seinem Bewußtsein verfangen; er erobert nicht, sondern erzeugt; er kündet nicht ein neues Reich, ein übermenschlich vollendetes, sondern spricht nur sich selber aus. Für die Betrachtung der Kunst ergeben sich daraus insofern große Gefahren, als das Werk als eine Hieroglyphenschrift erscheint, deren Entzifferung die Seele des Künstlers ist. Die Aufgabe des Betrachters ist ähnlich der des Mathematikers, dem zwei Zahlen — beispielsweise 27 und 81 — gegeben sind und der nun erkennt, daß beide sich zurückführen lassen auf eine gemeinsame Basis mit verschiedenen Potenzziffern (3^3 und 3^4); das Produkt, das scheinbar mit der Grundzahl nichts mehr zu tun hat, ist in Wirklichkeit nichts anderes als die mehrfach mit sich selber multiplizierte Grundzahl. So erscheint die Welt als Potenz der Künstlerseele (d. h. sie ist auch Künstlerseele), das Werk als die mit der Welt potenzierte Künstlerseele**). Die These, daß alle Kunst

*) In seiner „Metaphysik der Erkenntnis"; ich verdanke ihm in allen erkenntnistheoretischen Fragen eine außerordentliche Förderung.

**) Reizend formuliert Schiller in bezug auf Fichte (an Goethe, 28. X. 1794): „Die Welt ist ihm nur ein Ball, den das Ich geworfen hat und den es bei der Reflexion wieder fängt!!"

Ausdruck des persönlichen Seins ist, findet eine Erweiterung durch den Grundsatz, daß aller Ausdruck wertvoll ist — mag er nun von repräsentativer Bedeutung sein oder nicht. Die Frage, ob ein Werk über das Private und Vergängliche hinauswächst, ob es einen Vorstoß in unbekannte Bereiche der Welt oder gar ins Überweltliche darstellt, kann nicht mehr erhoben werden, da nach dieser Theorie alles Sein Bewußtsein ist, da das Außerbewußte, geschweige denn das Überweltliche in seiner Wirklichkeit geleugnet wird*). Die idealistische Theorie der Kunst verleitet dazu, das Erleben des Künstlers überhaupt von seinem Werk nicht mehr zu unterscheiden. Sicherlich ist beim großen Meister in all seinen Äußerungen, Taten und Leiden dieselbe personale Kraft wirksam wie in seinen Schöpfungen. Das Werk ist nicht eine Nebenwelt, die er sich fern von seinem gewöhnlichen Leben errichtet. Gundolf hat recht, wenn er sagt,[11]) daß es beim echten Künstler keinen Sinn habe, zu fragen: „Was hat der so und so beschaffene Mensch erstens erlebt und zweitens daraus gemacht?" Er ist Künstler in seinem ganzen Erleben und damit wesensmäßig von dem unkünstlerischen Menschen getrennt. Dennoch müssen wir behaupten, daß zwischen dem erlebenden und dem schaffenden Künstler ein Unterschied besteht: nicht die Person, wohl aber der Raum, in dem die Person west, hat sich verwandelt. Das Werk setzt nicht eine andere Haltung der Person voraus, wohl aber eine andere Welt, in die die Person eintreten muß, wenn ein Gebilde entstehen soll. Der Künstler *erlebt* in der empirischen Welt, die zwar auch von göttlichen Kräften durchstrahlt und erschüttert ist, die aber einer ewigen Unfertigkeit, einer ewigen Wandlung überantwortet bleibt. Der Künstler *schafft* in der idealen Welt, d. h. in einem Raum, in

*) Besonders unfruchtbar ist diese Betrachtungsweise dort, wo die Wahrheitsfrage im Mittelpunkt der Forschung stehen sollte. Man tut den Philosophen bitteres Unrecht, wenn man ihre Lehre nur als Ausdruck ihrer Seele faßt, wenn man nicht die Frage nach der Richtigkeit des von ihnen Gelehrten stellt. So wertvoll es auch ist, Nietzsches Philosophie als Abbild seiner zwiespältigen Seele zu begreifen, so darf doch darüber nicht die entscheidende Frage vergessen werden: ob und wieweit er die Wahrheit gesehen hat, ob er etwa mit seiner Ressentimenttheorie oder mit seiner Lehre von der ewigen Wiederkunft im Rechte ist.

dem die ewigen Kräfte rein und ruhend, klar und ausgestaltet erscheinen — rein, insofern nicht die Vielheit des Geschehens sie verbirgt und die Schlacken irdischen Lebens sie verschütten, ruhend, insofern das Flüchtige stille steht als unwandelbares Bild.

Wenn aus Goethes stürmisch hingeworfenen Briefen an Frau von Stein plötzlich ein so vollendetes Gebilde emporwächst wie die Verse: „Warum gabst du uns die tiefen Blicke",[12]) so erkennen wir den Bruch zwischen Leben und Werk mit besonderer Deutlichkeit; das Gedicht ist wesensmäßig von den Briefen unterschieden. Zwar wird hier wie dort dieselbe übertägliche Leidenschaft gelebt, aber in dem Gedicht wird sie auf einer ganz anderen Ebene gelebt als in den nicht dichterischen Briefen. Das menschlich Vergängliche wird zur Dauer, das menschlich Grenzenlose des Erlebens zu einem kugelhaft vollkommenen Gebilde erhoben. Das Zufällige ist überwunden; was vom Augenblick bedingt war, ist im Werk zur Reinheit des Überzeitlichen geadelt. Die Enge des Gespräches zwischen Ich und Du zerbricht vor der großen Weite der künstlerischen Schöpfung; erst in ihr hat das Motiv der Anamnese einen letzten Sinn. Keiner von den Briefen ist ganz rund, so daß er nicht mehr nach einem weiteren Brief verlangt; das Gedicht dagegen ist in sich fertig, eine Welt, die keiner Ergänzung mehr bedürftig ist. Es ist ganz notwendig und endgültig; jedes Wort nimmt eine ihm schicksalsmäßig bestimmte Stelle ein und verkündet das, was es ausspricht, in vollendeter Reinheit und Tiefe. – Das Erlebnis Goethes wurzelt im Vergänglichen, das Gedicht im Dauernden.

Die idealistische Theorie schließt es eigentlich aus, daß dieser Übergang aus dem einen Raum in den andern gesehen wird, da man die Realität dieser beiden Wirklichkeiten nicht anerkennen will, da nach dieser Lehre der Künstler in sich selber verfangen bleibt und bei der Gestaltung des Werks keinen Aufschwung in ein anderes Reich, keine Ek-stasis, erlebt. Wohin sollte ihn auch der Aufschwung emporreißen, wenn doch alles Bewußtsein ist?

7. GESAMTURTEIL ÜBER DIE BEWUSSTSEINS-THEORIEN

Wir haben die Gesamtheit der Bewußtseins-Theorien darum zurückweisen müssen, weil sie die Realität einer Reihe von Spannungen nicht anerkennen wollen, aus denen heraus die Kunst verstanden werden muß.

Die Spannung zwischen dem Erkannten und dem Erkennbaren wird wesenlos, wenn Erkennen nicht = Empfangen, sondern = Erzeugen ist; die Kunstbetrachtung verliert ihre reale Grundlage, wenn die Realität des betrachteten Objekts nur Schein ist.

Die Spannung zwischen der Materie und dem ihr wesensmäßig entgegengesetzten Geist wird mit der Leugnung der Realität dieses Gegensatzes aufgehoben. Das hohe Ereignis der Beseelung, durch das die Materie in der Kunst von ihrer Formlosigkeit und Stummheit, von ihrem unerweckten und zufälligen Wesen erlöst wird zum Dienst an geistigen Gesetzen, dieses Ereignis verliert die Wucht und den Ernst der Tatsächlichkeit.

Die Spannung zwischen Kunst und Wirklichkeit wird illusorisch; die Polarität dieser Mächte besteht nur noch zum Schein; der Kampf, in dem die Kunst der Wirklichkeit abgerungen wird, verblaßt zu einem bloßen Schattenspiel.

Die Spannung zwischen Kunst und Künstler, zwischen seinem Erleben, das sich wandelt und sich wandeln will, und dem Gebilde, das Dauer hat und aus sich heraus nach der Dauer verlangt, diese Spannung büßt ihre Intensität und Straffheit ein, wenn die Kunst nicht mehr als ein Durchbruch in ein neues Reich betrachtet wird, als die Ahnung und Verkörperung dessen, was auf der Welt in der Dauer und Vollendung des Werkes nicht wirklich ist und nicht wirklich sein kann.

8. DAS VERHÄLTNIS DER KUNST ZUR WIRKLICHKEIT

Mit dem Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit beschäftigt sich eine Reihe von Theorien, die die Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit begreifen wollen. Die Nachahmung der Wirklichkeit kann in der Darstellung der äußeren Erscheinung der Dinge, aber auch in der Darstellung von Empfindungen und Leidenschaften überhaupt bestehen. Die Verbindung zwischen diesen beiden Gruppen schafft jene Theorie, nach der die Kunst die

Resultante aus der Nachahmung der Wirklichkeit und dem Charakter des Künstlers ist.

Die erste Theorie, nach der die Kunst die äußere Erscheinung der Dinge wiederzugeben habe, gipfelt in folgenden drei Hypothesen: Die Kunst ist Nachahmung der Erscheinung. — Die Geschichte der Kunst ist die Geschichte der Naturnachahmung. — Die Freude an der Kunst gründet in der Möglichkeit, daß sie Natur vortäuschen kann.

Wir wenden uns der ersten Setzung zu: Die Kunst ist Naturnachahmung. Plato hat gelehrt, die Malerei gebe eine Nachahmung nicht von den Ideen der Dinge, nicht von der Realität der Dinge, sondern lediglich von ihrer zufälligen Erscheinung *). Der Künstler, sagt er, stellt ein Bett nicht so dar, wie es ist, sondern wie er es von seinem Standpunkt aus sieht. In diesem Falle wäre aber die Kunst (nach Platos eigenen Worten) eine Spielerei, aber keine ernsthafte Tätigkeit; sie wäre schlechthin überflüssig. Diesem Urteil steht die Tatsache gegenüber, daß viele betrachtende Menschen die Kunst als Feier und Weisung, viele schöpferische als große und bittere Aufgabe empfunden haben. Diese Wirkungen vermag die Theorie nicht zu erklären (womit sie freilich noch nicht widerlegt ist, da ja die Schätzung der Kunst auf einem Irrtum beruhen kann) **). Ferner wäre die Kunst lediglich Notwerk, da sie „bei bloßer Nachahmung ... im Wettstreit mit der Natur nicht wird bestehen können und das Ansehn eines Wurms erhält, der es unternimmt, einem Elefanten nachzukriechen".[13]) Die Kunst hätte in diesem Falle keine selb-

*) Im X. Buche des Staates. Allerdings scheint mir mit dieser Theorie nicht einmal Platos Lehre, geschweige denn seine innere Überzeugung vom Wesen der Kunst bezeichnet zu sein.

**) Die Wirkungen, die jene Theorie zu erklären vermag, hat Aristoteles (Poetik c. 4) beschrieben: man findet entweder an der technischen Geschicklichkeit Gefallen oder freut sich darüber, daß mit der Betrachtung ein Lernen verknüpft ist, indem man schließt, was ein jegliches Bild vorstellt, nämlich daß dieser so und so beschaffen ist — *διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος.* Diese Wirkungen kommen sicherlich vor — besonders beim natürlichen Menschen; aber die eigentliche sinngemäße Wirkung der Kunst liegt ganz anderswo.

ständige Existenz. Sowohl nachahmende wie auch nur andeutende Darstellungen zentrieren nicht in sich selbst, sondern streben unbefriedigt aus der zuerteilten Form heraus. Andeutende Darstellungen*) deuten sich nicht selbst, sondern wollen gedeutet werden; sie sind nicht Gestaltungen, sondern Erläuterungen, und setzen als solche den Text voraus, den sie erläutern, sie sind Illustrationen, Stütze oder Anlaß für die Phantasie; sie dienen und sind nicht frei. Immer dort aber, wo ein Außen notwendig vorausgesetzt wird, ist noch keine gerundete, in sich fertige Welt vorhanden**). — Nachahmende Darstellungen verlangen aus sich nach einer Vernichtung der Kunstform, nach einer Rückkehr zur Wirklichkeit. In der Nachahmung sträuben sich die Dinge gegen die starre Bildform; in der echten Kunst können die Dinge so, wie sie vom Künstler erschaut sind, nur im Bildhaften existieren; die Kunst ist eine Heimat für eine bestimmte Art von Leben, nämlich für jene Wirklichkeit, für die das flüchtig reale Dasein eine aufgezwungene Weise der Existenz bedeutet. Die Daseinsform als Gebilde ist in der Kunst dem Gegenstand angemessen und nicht einfach zudiktiert.

Darum ist es durchaus irrig, die Geschichte der Kunst als Geschichte der Naturnachahmung aufzufassen†)

---

*) Wie z. B. die Zeichnungen der Kabylen, die Frobenius in seiner Märchensammlung veröffentlicht hat.

**) Damit ist nicht gesagt, daß die geschichtsverbundene Darstellung überhaupt kein Kunstwerk sein könne. Zwei Arten der Geschichtsverbundenheit sind bei den Werken der bildenden Kunst zu unterscheiden: I. bei den wirklich künstlerischen Gestaltungen wird die Geschichte Bild, soweit sie nicht Wort sein kann; die Geschichte wird insofern dargestellt, als sie bildmäßig existieren will; hier ist die Bildform sinnvoll und unersetzlich. Dagegen wird die künstlerische Einheit gesprengt, wenn II. die bildmäßigen Elemente mit den unbildlichen sich mischen und dazu die bildmäßigen nicht zu einer reinen, endgültigen Form kristallisiert sind. — Richtig ist freilich, daß sehr viele geschichtsverbundene Werke, die nicht Haltungen, sondern Handlungen darstellen, nur eine sehr relative Selbständigkeit besitzen; sie bleiben als Werke der darstellenden Kunst problematisch.

†) Einen weiteren rein empirischen Einwand findet man bei M. Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (München 1924) S. 266: „Wenn wir den Gesamtverlauf der Kunst betrachten, finden wir, daß anaturalistische Perioden zahlreicher und umfangreicher waren als naturalistische und auch in diesen das Vermächtnis

und die einzelnen Werke danach zu beurteilen, ob und wie weit die Nachahmung gelungen ist. Sie sind nicht gradmäßig voneinander getrennt als Zeugnisse einer mehr oder minder vollkommenen Naturnachahmung, sondern wesensmäßig als Zeugnisse einer jeweilig besonderen Auffassung der Natur. Nicht die Nachahmung der Wirklichkeit, sondern ihre „künstlerische" Gestaltung ist das eigentlich Bedeutsame. Zwischen den Nachahmungsversuchen und den künstlerischen Gestaltungen besteht ein wesensmäßiger Unterschied. Mag man auch historisch vielfach nur die Absicht der Naturnachahmung gehabt haben — wenn man wirklich Kunst schuf, ahmte man nicht mehr nur nach oder ahmte doch wenigstens nur das nach, was „kunstfähig" war (dabei brauchten sich allerdings weder Künstler noch Betrachter des Unterschieds zwischen künstlerischen und wahllos nachahmenden Darstellungen bewußt zu werden).*) Wenn man aber überhaupt versucht, die Dinge in ihrer Dreidimensionalität und in ihrem ganzen Oberflächenreichtum wiederzugeben, so muß bei der Betrachtung des Werkes die Frage gestellt werden, wie man sich zu der gegebenen Wirklichkeit verhält. Was sieht man von ihr, wie sieht man es? In welchem Stadium ergreift man die Dinge, in welcher Ordnung stellt man sie dar? Läßt sich nicht ein Gesetz darüber nachweisen, unter welcher Bedingung und in welcher Weise die Wirklichkeit kunstfähig ist? Vor allem aber ist diese Frage dann zu stellen, wenn man darauf verzichtet, die Dinge illusionär darzustellen (nicht bewußt, sondern aus innerer Notwendigkeit heraus). Es ist zu erforschen, ob und warum diese Darstellungsweise für die Kunst sinnvoll

---

jener sich als Unterströmung erhalten hat, so daß naturalistisch gerichtete Zeiten beinahe wie Inseln erscheinen in einem großen Strome, dem die Wiedergabe der inneren Emotion wichtiger war als Naturtreue."

*) Aristoteles irrt, wenn er nicht den sachlichen Unterschied zwischen Stegreifversuchen und Dichtungen sieht, wenn er statt einer wesensmäßigen Trennung einen allmählichen Übergang annimmt (Poetik c. 4): „*Αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.*" Durch allmähliche Vervollkommnung haben die Menschen aus Stegreifversuchen die Dichtung ins Leben gerufen.

ist, was überhaupt für die Kunst sinnvoll ist, d. h. aber: worin das fundierende Gesetz der Kunst besteht.

Da die Kunst nicht einfach Wirklichkeitswiedergabe ist, kann das bewegende Element der Kunstbetrachtung sinngemäß nicht die Wirklichkeitsillusion sein. Langes Theorie, der „Kunstgenuß" bestehe in der Illusion der Echtheit, die wechsle mit der Erkenntnis der Illusion, verliert damit ihre innere Berechtigung. Wir finden, daß der natürliche Mensch in dieser Weise das Kunstwerk auffaßt, daß er aber gerade dadurch gehemmt ist, in das Eigentümliche des Kunstwerkes einzudringen *).

Richtig an dieser Theorie ist dies, daß die Kunst aus der uns umgebenden Wirklichkeit hervorwächst; man verkennt, daß sie als Gewächs etwas anderes ist als bloße Wirklichkeitsnachahmung. Wir kommen zu dem Ergebnis: wer die Kunst als „Wirklichkeit" sieht, sieht nicht die Wirklichkeit der Kunst. Schelling urteilt recht, wenn er sagt: [14])

„Die Kunst überhaupt und auch die Malerei ist so weit entfernt, auf Täuschung auszugehen, daß sie vielmehr grade in ihren höchsten Wirkungen den Schein der Wirklichkeit in dem dabei angenommenen Sinn des Worts vernichten muß. Jeden, der die idealischen Bildungen der griechischen Künstler betrachtet, muß ihre Gegenwart unmittelbar mit dem Eindruck der Nicht-Wirklichkeit überfallen, er muß erkennen, daß hier etwas dargestellt sei, das über alle Wirklichkeit erhaben, obgleich in dieser Erhabenheit durch die Kunst wirklich gemacht ist. Wer zum Kunstgenuß der Täuschung bedarf..., ist zuverlässig überhaupt nicht dessen fähig." Diese Sätze vermag Goethes [15]) Wort zu erläutern: „Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja, man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessanteste abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt." —

Einen Übergangstypus stellt jene Theorie dar, die die Kunstwerke nicht einfach in solche einteilt, welche die Naturnachahmung erreichen, und solche, die erst auf dem Wege dazu sind, sondern die zwar an dem Prinzip der Naturnachahmung festhält, aber doch verschiedene gleich gültige Arten der Nachahmung

*) Vgl. natürl. Kunstbetr. Kap. III.

unterscheidet, indem sie einen variablen Faktor einführt: die künstlerische Person, die die Wirklichkeit in individueller Weise ergreift.

Damit erhebt sich jedoch die Frage, ob die schöpferische Person in willkürlicher Weise die Realität ansieht und umformt. Ist es richtig, was Zola sagt:[16]) „Une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament"? Ist wirklich die Kunst Natur, gesehen durch eine persönliche Artung, die sich der Kunst gegenüber genau so verhält wie der Wirklichkeit gegenüber? Wird die Natur von der Person durchleuchtet oder werden nicht vielmehr Natur und Person von einem schöpferischen Gesetz durchleuchtet, ohne dessen Erfüllung überhaupt keine Kunst möglich ist? Worin aber besteht dieses Gesetz? Was ist das Wesen der Kunst? —

Es heißt lediglich das Objekt der Nachahmung vertauschen, wenn man statt der Natur das menschliche Erleben überhaupt einsetzt und bestimmt, die Kunst habe den Sinn, die Gehalte der menschlichen Seele (sei es bestimmte Erlebnisse eines einzelnen Menschen, sei es menschlich mögliche Erlebnisse überhaupt) zur Darstellung zu bringen.

So urteilt Hegel, „daß es die Aufgabe und Zweck der Kunst sei, alles, was im Menschengeist Platz habe, an unseren Sinn, unsere Empfindung und Begeisterung zu bringen."[17]) — „Das allgemeine Bedürfnis zur Kunst also ist das vernünftige, daß der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewußtsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt. Das Bedürfnis dieser geistigen Freiheit befriedigt er, indem er einerseits innerlich, was ist, für sich macht, ebenso aber dies Für-Sich-Sein äußerlich realisiert und somit, was in ihm ist, für sich und andere in dieser Verdoppelung seiner zur Anschauung und Erkenntnis bringt."[18])

Die Einwände, die gegen diese Theorie erhoben werden müssen, sind nach den vorangegangenen Ausführungen leicht ersichtlich: Die Kunst bringt nicht alles Menschliche zur Darstellung, sondern es findet eine Wahl statt, nach deren Sinngesetz zu forschen ist. Das Menschliche, das sie zur Darstellung bringt, wird in der Kunst zu höchster Bestimmtheit ausgestaltet und auf eine andere Ebene gehoben, wie wir es am Beispiel von

Goethes Briefen an Frau v. Stein zu zeigen versuchten. Darum kann die Kunst schon in diesem Falle nicht als Verdoppelung der Erlebnisse erscheinen, geschweige denn dort, wo in der Kunst eine Welt sichtbar wird, die in der Realität kein Korrelat findet — so wenn Grünewald seinen auferstehenden Christus in einer unirdisch wundersamen Gloriole des Lichts erscheinen läßt. Schließlich ist nicht erklärt, warum die Kunst aus sich heraus Geformtheit verlangt; die Übertragung eines Chaos von Erlebnissen oder eines Nebeneinander von Eindrücken in die Darstellung macht doch noch lange kein Kunstwerk aus. Hegel vermag von hier aus auch nicht das leiseste Bemühen um Komposition und Gliederung zu erklären. Er kann diese Bestrebungen nur als existierend anerkennen, vermag sie aber nicht als sinnvoll zu begründen.

Die Nachahmungstheorie der Kunst ist von vielen echten Künstlern vertreten, aber von keinem echten Künstler geübt worden. Dieser Zwiespalt ist z. B. bei Stendhal deutlich, der in „Rouge et Noir" behauptet[19]: „Ein Roman ist wie ein Spiegel, den man auf einer großen Straße spazieren trägt; bald sehen deine Augen in ihm die Himmelsbläue, bald den Schlamm der Straßenpfützen." Wollte man wirklich nach dieser Theorie handeln und das eilende Leben in Spiegelbildern festhalten, so käme es nie zu einem Roman, d. h. zu einer epischen Komposition, sondern man hätte lediglich eine Reihe von Abbildern – Impressionen. Es muß zugegeben werden, daß die epische Dichtung am meisten dazu neigt, nur eine Bilderreihe zu entwickeln*); aber Dichtung ist das Epos nicht deswegen, sondern trotzdem; Dichtung ist es nur dann, wenn sich die Vielfalt zur Einheit gerundet hat. Das Kunstwerk ist vor allem durch folgende Unterschiede von der Wirklichkeit getrennt: Die Dichtung ist *abgeschlossen* – im Vorher und Nachher begrenzt, eine ganz in sich ruhende, überschaubare Einheit; schon durch diese „bildhafte" Ordnung ist sie von dem *Πάντα ῥεῖ* des Lebens geschieden. Dieser überschaubare Raum der Dichtung ist im Unterschied zu der oft lebensarmen Wirklichkeit ganz erfüllt mit reichem und dichtem Leben. *Es gibt weder tote noch für dieses Erlebnis unwichtige Stellen. Nur das Notwendige erscheint.* Alles Seiende – Menschen, Landschaft, Ereignis, alles, was in der Welt vielfach *neben* dem Erlebnis besteht, muß in der Kunst mit Rücksicht auf das Erlebnis gestaltet werden. Endlich ist das Kunstwerk eine *in sich vollkommene Darstellung*, eine ganz reine und letzt-

*) Vgl. natürl. Kunstbetr. VI. Kap.

Tafel 2

Phot. F. Bruckmann

Palma Vecchio / Die drei Schwestern

liche Ausprägung des Dargestellten. Wenn die Vollendung in der Realität nur für Augenblicke wirklich ist, so hat sie hier Dauer. Wenn sie im Leben untertaucht in Strom und Chaos, so bleibt sie hier überall vom Beginn bis zum Ende sichtbar.

9. DIE FORMALISTISCHEN THEORIEN. FIEDLER.

Unter der formalistischen Auffassung der Kunst verstehen wir jede Theorie, welche die äußere Form des Werkes als das eigentlich Bedeutsame anspricht und die Kunst als Darstellung wechselreicher Formen begreift. Diese Theorie äußert sich in drei immer bestimmteren Thesen:

1. Der Ausdruck ist für die Kunst sekundär (IX. Kap.).
2. Es gibt ausdruckslose Motive, eine Entwicklung der optischen Form (X. Kap.).
3. Das eigentliche Wesen der Kunst besteht in der Erfüllung eines formalen Grundgesetzes (XI. Kap.). —

Conrad Fiedler geht bei der Begründung seiner Kunsttheorie von dem Grundsatz aus, daß es ein vager Dogmatismus sei, zu behaupten, das uns bewußtseinsmäßig gegebene Sehbild beziehe sich auf einen wirklichen Gegenstand oder es beziehe sich auf keinen wirklichen Gegenstand, indem alles Erzeugung des menschlichen Geistes sei. Er findet, daß über die sinnlichen Empfindungen hinaus nichts mehr sicher gestellt ist. Diese uns gegebenen Empfindungen erscheinen ihm dumpf und unausgestaltet.

Er glaubt, „selbst ein individueller Gegenstand, es sei eine Person, müßte uns, wenn wir unser Augenmerk lediglich auf das richten, was angeblich seinen sinnlichen Inhalt ausmacht, jeden Augenblick als ein anderer erscheinen — ohne jede Identität, wie sie erst mit dem Bewußtsein oder ... mit der künstlerischen Gestaltung gegeben ist".[20])

Es ist ein langer und bewegter Prozeß, in dem „der Mensch Gestalt auf Gestalt aus der formlosen Masse in sein Bewußtsein heraufsteigen" läßt.[21]) Aber damit sind diese Gestalten nicht von der Wirrnis befreit. Die verschiedenen Sinne, Denken und Fühlen bemächtigen sich ihrer und bilden sie mannigfaltig um.

Der Gegenstand ist unabgeschlossen und verwandelt sich im menschlichen Geiste, ohne ein unverrückbar festes Wesen zu zeigen. Erst durch die Kunst wird das, „was sie berührt, aus der Verworrenheit, in der alles beharrt, solange es der Konkurrenz der Sinne, der Herrschaft der Gefühle, der Verstrickung geistiger Beziehungen unterworfen bleibt, erlöst und in den unmittelbaren Ausdruckswert eines sichtbaren Seins verwandelt." [22]) So kommt der Kunst die Aufgabe zu, Sichtbarkeit herauszugestalten:

„Unter künstlerischer Produktion im allgemeinen kann nichts anderes verstanden werden als die in dem menschlichen Bewußtsein und für dasselbe sich vollziehende Hervorbringung der Welt ausschließlich in Rücksicht auf ihre sichtbare Erscheinung." [23])

Damit ist auch bestimmt, welchen Wert die Kunst besitzt, welche Freude sie uns ihrem Wesen nach bringen soll — nicht dies ist ihr Ziel: die Seelen zu verwandeln, die Reinigung der Leidenschaften zu vollenden, Bilder eines großen Lebens zu schaffen, das der Zeit entrückt und zur Dauer erhoben zu werden verdient. Vielmehr besteht der eigentliche Sinn der Kunstwerke darin, unser Wissen von den sichtbaren Erscheinungen zu bereichern:

„Die höchste Lust, die wir ihnen verdanken, fällt zusammen mit einem Fortschritt der Erkenntnis." [24])

Wie aber löst sich nun die Schwierigkeit, daß die Menschen mehr als Erkenntnis von der Kunst erwarten und auch empfangen?

„Freilich müssen wir auch im höchsten Kunstwerk einen Empfindungsgehalt und einen dem anschaulich Gebotenen zu entnehmenden nicht anschaulichen Inhalt anerkennen; aber wir... vermögen die erreichte künstlerische Höhe nur darin zu finden, daß das Interesse an der Entwicklung der im bildnerischen Prozeß sich realisierenden reinen Gesichtsvorstellung das Interesse an einer Ausgestaltung des bildnerischen Erzeugnisses nach anderen Gesichtspunkten überwachsen hat." [25])

Damit ist der Wertmaßstab für das Kunstwerk gefunden:

„Das Maßgebende für die sichtbaren Werke bildender Tätigkeit liegt nicht in einem Zusammentreffen von empfindbaren und denkbaren, aber nicht sichtbaren Werten, sondern ausschließlich in dem sichtbar Erreichten." [26])

Um diese seine These zu stützen, führt er weiterhin aus, daß die auf geistige Gehalte gerichtete Kunst sich fremden, für sie unerfüllbaren Gesetzen unterordne.

Die geistig gebundene Kunst „tritt nicht selbstbewußt dem Leben entgegen, um es ihrerseits mit einem neuen Inhalt zu bereichern, vielmehr verliert sie sich an das Leben und sieht nur zu, wo sie immer neue, ihr fremde Interessen aufspüren kann, um sich ihrer zur Erweckung eines Anteils zu bedienen, den sie für sich selbst nicht zu erringen vermag".[27])

Ferner behauptet er, daß die Gefühle und Gedanken, die ein Kunstwerk zu erwecken vermag, keine Bereicherung bewirken, sondern einen Mangel, indem die hohe Sichtbarkeit des Werkes untertaucht in dem dunklen Strom des Denkens und Fühlens.

„Wir verwenden das apperzipierte Gesichtsbild... als Anregung für ein Gefühlsleben oder als Grundlage des Denkens und Erkennens... Diese Funktionen... bedeuten keineswegs eine höhere Aneignung, vielmehr eine Auflösung, ein Wegdrängen des rein sinnlich Gegebenen. Wir glauben das gegebene Gesichtsbild als solches in unserem Bewußtsein zu realisieren, während wir es doch tatsächlich in einen Besitz ganz anderer Natur verwandeln."[28])

So kommt Fiedler zu dem Ergebnis, daß der Stoff für die Kunst keine entscheidende Bedeutung habe, ja, daß er sogar für sie gleichgültig sei.

Der Schaffende „wird mit gleicher Bereitwilligkeit jedes Stoffgebiet ergreifen, weil er auf jedem mit der gleichen Freiheit seinen Zielen nachzugehen vermag."[29]) — „Jede echte Kunstübung wird, ... unbekümmert um die Forderungen, die im Namen der zur Darstellung kommenden Stoffgebiete gestellt werden mögen, ...im Grunde doch nur danach streben, sichtbares Sein überhaupt zu immer bestimmterem und reicherem Ausdruck zu entwickeln."[30])

Indem wir Fiedlers Lehre auf ihre Berechtigung hin zu prüfen versuchen, müssen wir zunächst feststellen, daß der Ausgangspunkt seiner Theorie in mehrfacher Hinsicht willkürlich ist. Unbeweisbar ist die Ansicht, daß die Welt für uns primär ein Chaos sei, daß eine ursprünglich formlose Masse von Empfindungen erst allmählich zu immer größerer Bestimmtheit ausgestaltet werde. Sicherlich gibt es Bildstörungen — so etwa, wenn ein Gegenstand aus der Ferne als eine nicht näher bezeichnete Masse erscheint; aber auch in diesem Falle ist er uns nicht als ein form-

loses Etwas, sondern als Gestalteinheit gegeben, wie wir überhaupt primär nur gestalthafte Ganzheiten wahrnehmen. Damit verliert Fiedlers These, in der Kunst müßten die an sich unklaren und verworrenen Gesichtsvorstellungen zu einer höheren Bestimmtheit erhoben werden, ihre phänomenale Basis. Unbeweisbar ist ferner die These von der die Kunstbetrachtung hemmenden Macht des Denkens und Fühlens. Das Werk ist weder Anregung noch Grundlage für Erlebnisse, sondern der objektiv verständliche Ausdruck von Erlebnissen. Das sichtbar Gegebene wird nicht benutzt zu gefühlsmäßigen oder gedanklichen Ausdeutungen, sondern als Zeichen verstanden. Es ist keine Verwandlung, sondern ein Progreß; es ist ein Fortschreiten zu einer adäquateren Erkenntnis, wenn ich den Leib des Kunstwerkes wie den Leib des Menschen in seinem Symbolcharakter erfasse*). Weiterhin ist es eine willkürliche Annahme, daß die gedanklichen und gefühlsmäßigen Wirkungen des Kunstwerkes notwendig sehr „zusammengesetzter und unklarer Natur"[31]) sein müßten. Wölfflins und Justis Beschreibungen sind Zug für Zug belegt; es geschieht in ihnen wirklich nicht mehr, als daß die sichtbare Erscheinung des Werkes als Symbol mit aller Strenge und Vorsicht gelesen wird; sie geben von dem Werk ein Bild, das ganz klar und umrissen ist; jedes ihrer Urteile läßt sich an dem Gegenstand der Betrachtung auf seine Berechtigung hin prüfen — ein Zeichen dafür, daß sie nicht schwärmen, sondern mit Augen lesen. Unklar und zusammengesetzt ist die Betrachtung nur dann, wenn das Werk eine Anregung zum Phantasieren ist, wenn Spiel und Verzückung den Tatbestand nicht mehr beachten.

Infolge seiner willkürlichen Grundeinstellung sieht Fiedler das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit verzerrt. Das Moment, das Kunst und Wirklichkeit trennt, soll die höhere Sichtbarkeit jener sein. Dieser Grundsatz erweist sich ebensosehr im Hinblick auf die Wirklichkeit wie auch im Hinblick auf die Kunst als durchaus fraglich; wäre er aber richtig, so könnte er die Kunst nicht vor der Unkunst schützen. — Fiedler mißdeutet

*) Ausführliche erkenntnistheoretische Erläuterungen bei M. Scheler, Wesen und Formen der Sympathie[2] (Bonn 1923), vor allem S. 301 ff.

die Wirklichkeit, wenn er glaubt, man könne sich in ihr die Dinge nicht zu vollkommener Sichtbarkeit bringen. Das Auge sieht die Gegenstände mit aller Deutlichkeit, besonders wenn es sie isoliert betrachtet und nicht zu große Einheiten ergreift. Das Werden, das Mensch und Natur durchwirkt, vollzieht sich eben nicht in einem reißenden, formlosen Strömen, sondern es ist ein Werden von Gestalt zu Gestalt. Daß die Gesichtsvorstellung, die wir bei der Betrachtung der Wirklichkeit gewinnen, unentwickelter sei als die Gesichtsvorstellung, die wir bei der Betrachtung der Kunst gewinnen, kann nicht unbedingt zugegeben werden. — Wie die Wirklichkeit, mißdeutet er auch die Kunst, wenn er ihr überhaupt die Absicht zuschreibt, den Gegenstand in größerer Bestimmtheit zu geben als die Wirklichkeit, vielmehr hat sie manchmal (so im Byzantinismus, bei Rembrandt und im Impressionismus) die gegenteilige Tendenz: nämlich die Bestimmtheit des Gegenstandes aufzulösen, ihn als leidenschaftliches Glühen und Zittern begreiflich zu machen, als Zauber von Licht und bannendem Blick. Aber nicht nur hier, sondern in der ganzen Kunst ist das Trennende zwischen Werk und Vorstellung keineswegs der Grad der Sichtbarkeit; es handelt sich nicht um ein Mehr oder Minder an Bestimmtheit, sondern um ein qualitatives Anders-sein. Dieses zu charakterisieren, ist eine Aufgabe der Wesenslehre der Kunst. — Wenn wir davon absehen, daß in dieser Weise das wahre Verhältnis von Kunst und Realität nicht erkannt worden ist, so bleibt noch der weitere Einwand, daß die Fiedlersche Theorie die Kunst nicht vor der Unkunst zu schützen vermag. Denn sie umgrenzt weder die Art der kunstfähigen Sachverhalte (sie beantwortet nicht einmal eine so banale Frage, wie die, warum das süße Mädel der Postkartenbilder kein Gegenstand der Kunst sein kann), noch umgrenzt sie die Art der künstlerischen Darstellung, indem sie z. B. nicht die Frage beantwortet, warum die Darstellung von wahllos zusammengewürfelten Personen noch kein Kunstwerk ist, welchen Sinn überhaupt die Bindung und Gliederung der Teile für die Kunst besitzt. Beurteilt man den Wert eines Werkes nach dem Grade seiner Bestimmtheit, so ist es unmöglich, das Dutzendplakat von der Kunst

auszuschließen. Der Drang zur Sichtbarkeit führt schließlich zu einem so lächerlichen und geistlosen Ungetüm wie Snyders Riesenleinwand mit den monumentalen Kohlköpfen (in Karlsruhe). Die Fiedlersche Theorie schließt den krassen Naturalismus nicht aus*), sondern bedingt ihn. Und doch hat Fiedler leidenschaftlich den Naturalismus in der Kunst bekämpft. Aber er vermochte es nicht mit den Thesen seiner Lehre. Er mußte zu Undeutbarkeiten seine Zuflucht nehmen, statt eine Begründung zu geben, wenn er sagt, die Kunst schaffe eine neue, eine andere Welt, während der Naturalismus nur Kopien biete; in der Kunst, heißt es bei ihm[32]), „treffen sich die chaotisch durcheinander wogenden getrennten Elemente, vereinigen sich, ordnen sich, gestalten sich .. das Wort ist unvermögend, diesen Vorgang zu schildern, es kann ihn nur andeuten." Es kann ihn aber deshalb nicht schildern, weil er in der von Fiedler geschilderten Weise nicht besteht.

Bestünde aber dieser Vorgang so, wie ihn Fiedler schildert, so fragte es sich, ob die Kunst überhaupt noch einen Sinn hätte, wenn sie den Sinn hätte, den ihr Fiedler unter dieser Voraussetzung beilegt, und ob die Kunst wirklich den Sinn hat, den er ihr auf Grund seiner Theorie zuschreibt. — Wenn in der Kunst die Dinge zur Sichtbarkeit gestaltet werden, so beruht ihr Wert darauf, daß sie unsere Erkenntnis von der Welt bereichert. Ich könnte mir nun sehr wohl denken, daß man unter diesen Umständen die Kunst ablehnte oder zum mindesten nicht beachtete, weil sie die Ausgeburt eines hypertrophierten Erkenntniswillens, eine Art Krankheit, sei. Grade der edle und hohe Mensch könnte sich sagen: „Was soll mir die Kunst, wenn sie nur eine Vertiefung der Erkenntnis bringt? Was soll mir das Wissen um vieles, und dazu noch das Wissen nur um die Welt der äußeren Erscheinungen, wo doch nur eins nottut, das Leben in möglichster Vollendung zu leben? Die Kunst ist geradezu verderblich, indem sie den Menschen in die Vielfalt der Dinge hineintreibt, indem sie seiner Neugier und Erkenntniswut dient und sie steigert, indem sie ihn davon abbringt, sich zu beschränken und auf das Notwendige hinzublicken." Es ist das Kennzeichen niedergehender

*) In ähnlicher Weise kommt E. Utitz zu dem gleichen Ergebnis a. a. O. I, 10.

Zeitalter, sich nicht mehr primär über das Erkannte zu freuen, sondern schon an der Erkenntnis als solcher Gefallen zu finden*). Das Was der Erkenntnis steht in der Fiedlerschen Theorie überhaupt nicht in Frage, sondern die höhere Erkenntnis von Irgendetwas bildet den eigentlichen Mittelpunkt dieser Lehre. Wenn aber nun das Was der Erkenntnis, die besonderen Gehalte der Kunst den Menschen mit Staunen und Glück erfüllen, wenn sie für sein Leben eine vorbildliche und weisende Kraft gewinnen, so erscheint das in der willkürlichen Akzentverteilung dieser Theorie als nebensächlich, als ein Epiphänomen, das von der eigentlichen Betrachtung der Kunst ablenkt. Da nun aber in der Geschichte der Kunstbetrachtung fast immer die Akzentuierung genau umgekehrt war, wie sie die Fiedlersche Lehre als richtig darstellt, so muß die Theorie doch zum mindesten sich fragen — nicht ob die Betrachtung der Kunst, sondern ob sie nicht selber von einer falschen Voraussetzung ausgegangen ist. Fiedler versucht zwar eine Rechtfertigung, die ohne Zweifel eine Reihe entscheidender Wahrheiten festlegt, aber doch das Wesentliche nicht beachtet.

Wahrheit findet er, wenn er das Verhältnis von Stoff und künstlerischer Bedeutung des Werkes erörtert. Seine negativen Feststellungen können wir als richtig annehmen und dahin ergänzen, daß wir sagen: ein guter Stoff schafft noch lange kein gutes Werk; der stoffliche Inhalt kann in vielen Fällen gar nicht völlig sichtbar werden; vielmehr bedarf es der Erläuterung durch das Wort; grade deshalb ist der Gehalt des Stoffes nicht dem Werke zuzurechnen; ferner kann der Stoff in einer ganz anderen Weise verkörpert werden, als er es seinem Wesen nach verlangt**).

Aber damit können wir nicht die positiven Folgerungen billigen, daß nämlich der Kunst nur die Bedeutung zukomme, die Dinge zur Sichtbarkeit zu bringen. Wenn die Bedeutung des

*) Das ist einer der fundamentalen Gegensätze zwischen Plato und Aristoteles, daß dieser erkennen, jener aber das Notwendige erkennen wollte, daß dieser Gelehrter war, jener aber der Seher der schöpferischen Kräfte.

**) Vgl. Kunstphilologie Kap. VII.

Werkes nicht auf dem Stoff beruht, so folgt nicht notwendig daraus, daß sie auf der Entwicklung der Erscheinung beruhen müsse; vielmehr kann sie in dem Gehalt des Werkes begründet sein, der viel weiter ist als der Stoff, der auch in Rhythmus und Komposition sich sinnvoll äußert*); in der besonderen Art des Lebens, das die Kunst verkörpert, in der Art von Wirklichkeit, die sie schafft, liegt ihre tiefste, eigentlich entscheidende Bedeutung. Gegen die Billigung der gedanklichen und gefühlsmäßigen Wirkungen der Kunst sträubt sich Fiedler vor allem deshalb, weil er glaubt, daß die Kunst ihre Selbständigkeit verliert, wenn ihre Gehalte auch fühlbar oder denkbar sind. Darauf ist zu antworten, daß diese Gehalte nur durch die Anschauung fühlbar und denkbar sind, daß sie auf eine andere Weise gar nicht realisiert werden könnten. Denn die Gehalte gehen ihrem Wesen nach teils nur in das Wort, teils nur in das Bild usw. ein; ihre Ausdrucksform ist ihnen zubestimmt, und von jedem echten Kunstwerk kann man sagen, daß die Besonderheit seiner Gehalte gerade nach dieser und nur nach dieser Ausdrucksform verlangt. Man wendet dagegen ein, daß man z. B. die bildgewordenen Gehalte doch auch aussprechen könne, daß diese Ausdrucksform also nicht unbedingt nötig sei. Diese Auffassung ist ganz irrig: man kann ein noch so großer Meister der Sprache sein — es ist unmöglich, daß das reine Wort etwa die Gestalt des Bamberger Reiters ersetzte, daß es ihn so, wie er ist, auch demjenigen sichtbar machte, der ihn nie gesehen hat; er ist als Gestalt unersetzlich. Das Wort deutet nur auf ihn hin; es zeigt Wege und lenkt den Blick; es zieht Kreise um ihn, aber macht nie den Kreismittelpunkt entbehrlich. Vor allem aber irrt Fiedler, wenn er glaubt, daß der Stoff für das Kunstwerk gleichgültig sei, daß die Art des dargestellten Gegenstandes keine Bedeutung für die Kunst besitze. Es ist doch evident, daß es einen abgründigen Unterschied ausmacht, ob Snyders Kohlköpfe darstellt oder Feuerbach die edle, glutvolle Römerin (beide Bilder sind in Karlsruhe, nur durch wenige Säle voneinander getrennt, zusammen sichtbar). Die formalistische Kunsttheorie, die als einzige die Kunst ernst zu neh-

*) S. das spätere Kapitel XII.

men wähnt, nimmt sie im Innersten nicht ernst. Sie sieht nicht, daß der Künstler Leben bannt, daß er weder Historist noch Polizist ist, die beide teilnahmlose Beschreibungen von „Tatsachen“ geben mögen. Er stellt nicht nur fest, sondern beschwört das Leben mit liebender Innigkeit, daß es ihm seine klare und glühende Nacktheit zeige, die es in der Welt vor den Augen der Vielen verbirgt. Er sucht den großen schöpferischen Mächten ihre fruchtbarsten und tiefsten Geheimnisse abzugewinnen — bald spielend und wie kosend gleich Raffael, bald mit dem erschütternden Blick des herrscherlichen Menschen wie Verrocchio, der Schöpfer des Colleoni, bald mit der Dämonie des Gottbesessenen, wie es der Meister der Bamberger Sibylle tat. Da sich aber nun nicht jedem jedes Leben offenbart, da dem Menschen nur die Fülle gegeben ist, die er in dem Raum seiner Seele bergen, mit seiner inneren Weite umspannen kann, so ist weder der Künstler für den Gegenstand noch der Gegenstand für den Künstler bedeutungslos. Einerseits kommt es wohl auf die Wirklichkeit an, die der Künstler erobert; je reicher und tiefer sie ist, desto unersetzlicher ist das Werk, in dem sie sichtbar wird. Andererseits kommt es wohl auf den Künstler an, der die Wirklichkeit erobert; je reicher und tiefer er ist, desto unersetzlicher ist die Wirklichkeit, die er und nur er durch die Kunst, durch die besondere Kunstform, durch den besonderen ihm eigenen und gerade in dieser Kunstform realisierbaren Stil versinnlicht. Wo der Künstler nur Wissender und Formender ist und nicht zuvor Bedränger und Beschwörer, ein Erschütterer und Erschütterter, da ist den Werken eine seltsam kalte Wissenschaftlichkeit eigen, vielleicht eine hohe äußere Vollendung, die aber doch bläßlich ist und im Innersten als ärmlich und sinnwidrig empfunden wird:

εἴδωλα ἐσθῆτι καὶ κόσμωι διαπρεπέα πρὸς θεωρίην, ἀλλὰ καρδίης κενεά. — Es fehlt solchen Gebilden bei allem Schmuckhaften das Herz, so urteilt Demokritos, der mit diesem Wort zwar innerlich leere Menschen meint, aber auch die Erzeugungen einer rein formal gerichteten Kunst mitzubezeichnen vermag.[33])

10. DIE FORMALISTISCHEN THEORIEN. WÖLFFLIN.

Fiedlers Urteil, daß der Ausdruck für die Kunst nebensächlich sei, findet in gewissem Sinne eine Ergänzung durch Wölfflins These, daß es an sich ausdruckslose Motive gebe. Als Beispiel führt er die von ihm aufgestellten Grundbegriffe an:

„Wir wollen nicht vergessen, daß unsere Kategorien nur Formen sind, Auffassungs- und Darstellungsformen, und daß sie darum an sich ausdruckslos sein müssen." [34])

Zur Stützung dieser These dient der Begriff der Sehentwicklung:

„Wer alles nur auf Ausdruck bezieht, macht die falsche Voraussetzung, daß jeder Stimmung immer dieselben Ausdrucksmittel zur Verfügung gestanden hätten." [35]) In Wirklichkeit aber wechseln die Darstellungsformen, so daß es, selbst wenn man es wollte, unmöglich ist, in zwei verschiedenen Epochen dasselbe auszudrücken. Daraus entsteht ihm „eine weitere Frage, inwiefern ‚das Auge' eine Entwicklung für sich durchmachen kann und inwiefern es dabei bedingt und bedingend in die anderen geistigen Sphären übergreift". [34]) Er findet bei Raffaels Kompositionen für die Villa Farnesina und bei Rubens' Früchtekranz, daß „es sich beidemal um das gleiche Thema von Anmut und Lebensfreude handelt", [34]) und daß dennoch beide Darstellungen eine ganz andere formale Struktur aufweisen. Er folgert daraus, daß die Darstellungsformen eine vom Ausdruck unabhängige Entwicklung haben.

Nun wird er aber als ein echter Historiker, der einen ausgeprägten Sinn für Lebenswirklichkeiten und eine hohe, von allen Vergewaltigungsabsichten freie Ehrfurcht vor ihnen besitzt*), an dieser seiner Folgerung wieder irre, wenn er, seinem Wissen vorauseilend, aus ahnendem Empfinden sagt:

„Natürlich wird jede Anschauungs- und Darstellungsform von Hause aus nach einer gewissen Seite neigen, auf eine gewisse Schönheit, auf eine gewisse Weise der Naturerklärung gestimmt sein, und insofern scheint es wieder falsch, die Kategorien ausdruckslos zu nennen." [34])

So wird es ihm zum Problem,

„ob die Veränderung der Auffassungsform Folge einer ... gewissermaßen

*) Im Gegensatz zu vielen lebensfremden und konstruktiven Philosophen, die ernsthaft glauben, daß die Gesetze ihres Verstandes die Gesetze der Dinge seien.

von selber sich vollziehenden Entwicklung im Auffassungsapparat oder ob es... die andere Stellung zur Welt ist, was die Wandlung bedingt".[36])

Er kommt zu der Entscheidung, daß keine Entscheidung möglich sei, daß sich nicht bestimmen lasse, ob die Form vom Gehalt abhängig ist oder ob beide in getrennter Entwicklung nebeneinander existieren:

„Beide Betrachtungsweisen scheinen zulässig, d. h. jede für sich allein einseitig. Man sieht nur, was man sucht, aber man sucht auch nur, was man sehen kann."[36])

Diese Mittelstellung scheint mir unhaltbar; vielmehr glaube ich, daß die veränderte Haltung der Welt gegenüber die Wandlung der Darstellungsformen bedingt. Wölfflin gibt selber zu, daß für eine bestimmte Welthaltung diese Ausdrucksform geeigneter sei als jene. Wie kann sie aber „geeigneter" sein, wenn sie nicht ursprünglich einem bestimmten Gehalt „zu eigen" ist? Was entscheidet über ihre Adäquation, wenn nicht dies: daß sie der Leib ist, durch den gerade dieser und kein anderer Geist sich darstellt? Ferner gibt Wölfflin zu, daß in der Geschichte ein harmonisches Verhältnis zwischen Ausdruck und Ausdrucksform bestehe, daß die neu geschaffenen Formen wohl geeignet seien, das neue Leben zum Ausdruck zu bringen; da liegt doch die Annahme nahe, daß zwischen dem, was man sucht, und dem, was man sieht, eine notwendige Verbindung besteht, daß das neue Leben sich die neue Form schaffe. — Dieser positive Aufweis scheint mir durch folgende negativ gerichtete Überlegung gestützt werden zu können: Setzen wir den Fall, es wollte einer ein Tanzlied in Hexametern dichten, so hätten wir sicherlich die unmittelbare Empfindung, daß diese Form unpassend, ein Mißverständnis sei. Von solchen Mißverständnissen weiß uns die Kunstgeschichte vor allem dort zu berichten, wo eine neue Zeit die alte ablöst, wo dann die alten Formen zunächst traditionell beibehalten, aber doch schon mit den neuen Gehalten erfüllt werden. Daraus entsteht ein Zwiespalt, eine unbefriedigende Gegensätzlichkeit. Wie aber das Mißverständnis das Verständnis voraussetzt, so setzt die Gegensätzlichkeit als ursprünglich die Einheit voraus. D. h. aber: wir haben ein unmittelbares Wissen

darum, daß diese Form zu diesen Gehalten und nicht zu jenen gehört. Wenn aber nun die Form nicht einmal mit den unpassenden Gehalten erfüllt ist, wenn sie ohne Leben bleibt und, eine Sonderexistenz gewinnend, rein um ihrer selbst willen in ihrer bloßen Äußerlichkeit kultiviert wird, so sprechen wir in außerordentlich bildhafter Weise von einer „hohlen" Form. Die leere Form ist von dem ihr zubestimmten Leben verlassen, d. h. aber, daß sie eigentlich Gefäß für dieses Leben ist.

Die These, daß die Form des Kunstwerkes der notwendige Leib seines inneren Lebens sei, bedarf einer Ergänzung, und zwar zunächst einer Verteidigung gegen Wölfflins Einwand, daß dieses Abhängigkeitsverhältnis nicht immer bestehe, daß manchmal die Gehalte gleich blieben, die Darstellungsformen aber wechselten, wie sich daraus ersehen lasse, daß das gleiche Thema der Lebensfreude in der Renaissance eine ganz andere Weise der Darstellung gefunden habe als im Barock. Hier bestimmt Wölfflin den Gehalt doch in allzu weiten Grenzen. Er spricht von einer Kategorie der Lebensfreude, aber nicht von deren individuellen Ausprägungen. Es ist jedesmal eine ganz andere Art der Fröhlichkeit, die Raffaels und Rubens Gestalten eigen ist, die in den Reimser Engeln aufleuchtet und später bei Breughel poltert, und der jeweiligen Art der Fröhlichkeit entspricht Körperform, Gliederung, Rhythmus und Stil. Wenn man nun die Kunst als Ausdruck faßt, so besteht die Gefahr, daß man ihre sämtlichen Ausdrucksmöglichkeiten nicht alle beachtet. Ausdruck ist das dargestellte Leben — das Ereignis, der Mensch, die Landschaft. Ausdruck ist die individuelle Form des Werkes — das Spiel der Farben (so sprechen wir von reichen und frohen Farben), die Art der Gruppenbildung (so sprechen wir von einer ruhigen oder unruhig gegensätzlichen Komposition) usw. Ausdruck ist die allgemeine Form des Werkes, die nicht von diesem individuellen Gebilde bedingt ist, sondern einen ganzen Kreis von innerlich zusammengehörigen Gestaltungen als notwendige Ausdrucksform umspannt (wie etwa in der Renaissance einer Vielheit von Personen die gleiche Gesinnung eigen ist, so sind einer Vielfalt von Werken bestimmte formale Züge gemeinsam — z. B. die einfach

große Komposition als Ausdruck einer inneren Großgesinnung, die allen kleinlichen Reizen, aber auch einer dicht geballten Vermischung der Teile abhold ist).

Was Aristoteles vom Hexameter sagt,[37]) daß er für die epische Komposition nicht willkürlich gewählt sei, sondern ihr wesensmäßig zukomme — *ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτῇ αἱρεῖσθαι*, gilt in jeder Kunst von jeder Form, die nicht hohl ist oder mißverstanden.

11. DIE FORMALISTISCHEN THEORIEN. HILDEBRAND.

Daß eine wesensmäßige Verbindung zwischen Form und Gehalt besteht, wird dort besonders deutlich, wo man sie besonders intensiv verleugnet: bei Adolf Hildebrand.[38])

Hildebrand glaubt, die Kunst habe lediglich die Aufgabe der Lösung von Formproblemen oder vielmehr nur eines Formproblems: sie soll die Reliefauffassung durchführen, die besagt, daß in der bildenden Kunst die dargestellten Gegenstände wie zwischen zwei Glaswänden angeordnet werden sollen, zwischen einer gewöhnlich sichtbaren Hinterschicht und einer gedachten Vorderschicht. Das richtige Verhältnis der einzelnen Tiefenvorstellungen zu einer einheitlichen Tiefenvorstellung zu erzielen, ist nach ihm vor allem die Aufgabe des Reliefs, dann aber auch der Plastik überhaupt, der Malerei und sogar der Architektur. Den Wert der reliefmäßigen Darstellung sieht er darin, daß sie uns von dem Quälenden des Kubischen befreit, indem sie uns davor bewahrt, in einem ewigen Suchen um das Werk herumgetrieben zu werden, da sie uns eine oder mehrere bestimmte Ansichten*) gibt. Er sagt, so werde die Fläche mit der Tiefe ausgesöhnt, und von hier aus kommt er dazu, das Relief für die eigentliche Erfüllung der Kunst anzusehen:

---

*) Mehrere Ansichten, von denen aber jede in sich reliefmäßig sein muß, erlaubt z. B. die Architektur: Front- und Seitenansicht.

„Die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke." [39])

Diese letzte wahrhaft tollkühne These ist mit einem Maximum von theoretischer Willkür belastet. Hildebrand verengt die Probleme der Kunst zu Problemen der Form, die Probleme der Form zu Problemen der Plastik, die Probleme der Plastik zu Problemen des Reliefs, die Probleme des Reliefs zu Problemen des klassischen Reliefs.

Daß die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, gar nicht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung der Reliefauffassung beruht, ist schlechthin evident. Gälte es nur solche Probleme zu lösen, so hätten sich wohl die meisten schöpferischen Menschen mit der Begründung von der Kunst abgewandt, daß es sich dann nicht lohne, Werke zu schaffen, und die Künstler, die so bitter um die Gestaltung rangen, müßten unter diesen Umständen als bemitleidenswerte Narren erscheinen*).

Wollte man nun trotzdem dieses Gesetz gelten lassen und etwa bei einem Gemälde nur nach der Erfüllung dieser Regel forschen, so würde man dem dargebotenen künstlerischen Reichtum auch nicht im entferntesten gerecht. Das rhythmische und farbliche Leben würde von der Betrachtung nicht miterfaßt. Diese Betrachtungsart ist einseitig auf die Plastik gerichtet, und auch da hat sie nur in sehr bedingter Weise Sinn.

Denn es ist bei vielen Plastiken unmöglich, durch die äußersten Punkte der Figur eine einheitliche Ebene zu legen, vielmehr ergibt sich eine Wellung, wenn man sich die äußersten Punkte durch Linien miteinander verbunden denkt, oder es stoßen doch wenigstens einzelne Teile über die Begrenzung der anderen hinaus, es sind Vorsprünge da, die der Einordnung in eine Ebene widersprechen. Hildebrand verstößt in dem „kugelstoßenden Jüngling" selber gegen das Gesetz der Reliefanordnung: der rechte Arm des Jünglings ist weit ausgebuchtet über die sonstige Körpergrenze hinaus. Und zwar hat ihn der Bildner aus der richtigen Einsicht heraus in dieser Weise angelegt, daß sonst der Körper für die Vorderansicht zu schmal gewesen wäre, wodurch die Ausgewogenheit des Werkes eine Störung erfahren hätte. So hat der Geist des Künstlers über den Geist des Theoretikers gesiegt. Was als ein allgemeines Gesetz der Plastik er-

*) Simmel richtet an diejenigen, die behaupten, Rembrandt habe die Selbstporträts um rein malerischer Probleme willen geschaffen, die ergötzliche Frage, ob die Leidenschaft in diese Bilder zufällig hineingekommen sei; er deutet die formalistische Auffassung der Kunst sehr richtig als Reaktion gegen die kunstfremde, „Ideen" vermittelnde Anekdotenmalerei.

schien, stellt sich als ein Wesenszug der rein reliefmäßigen Plastik heraus.

Aber nicht einmal den Möglichkeiten des Reliefs wird seine Theorie gerecht, da sie einerseits nicht die malerischen, andererseits nicht die flächigen Reliefs berücksichtigt. Malerische Reliefs sind solche, die entweder keine einheitliche Vorderschicht haben oder in der Hinterschicht vielzonig sind; ein Beispiel für die erste Art ist der Kindesmord von Nic. Pisano (Siena), wo Figuren von außen in das Bild hinübertreten; ein Beispiel für die zweite Art sind einige Reliefs von Ghibertis Haupttür am Baptisterium zu Florenz, wo die dargestellten Gegenstände nicht nur in verschiedenen Schichten hintereinander wiedergegeben sind, sondern sogar sich in die Weite verlieren und überhaupt keine einheitlichen Schichten mehr bilden. Ebenso wie die malerischen Reliefs müssen für ihn die rein flächigen aus der Kunst ausscheiden, da bei ihnen überhaupt kein Verhältnis der Fläche zur Tiefe besteht. Dagegen hat er wirklich Einsicht in das Wesen des klassischen Reliefs gewonnen (um ein Beispiel zu haben denke man etwa an das Orpheus-Relief in Neapel). Die Ruhe und Größe der Gesinnung verlangt hier nach der ausgeglichenen, einfach monumentalen Raumordnung, die Hildebrand beschrieben hat; in solchen Zeitaltern wird die Vielfalt mit der Einheit wahrhaft versöhnt; nur in ihnen kann das Kubische gerade wegen der ihm eigenen Unüberschaubarkeit, die eine selbstbescheidene, schön begrenzte Klarheit nicht aufkommen läßt, als etwas Quälendes erscheinen; nur auf solche Epochen kann Hildebrands Theorie sinnvoll angewandt werden.

Aber selbst in der klassischen Kunst ist die Reliefanordnung nur von sekundärer Bedeutung. Sie setzt voraus, daß zunächst ein Leben da sei, das in dieser Form sich darstellen muß. Wie überhaupt die Form, wenn sie nicht von Leben erfüllt ist, zum kühlen Schema verblaßt, zeigen gerade Hildebrands eigene Werke, denen man vielfach eine hohe äußere Vollendung zusprechen, aber auch eine fatale Hohlheit und Blutleere vorwerfen mußte. Es bewahrheitet sich Schellings Wort [40]):

„Darum zeigen solche Werke, die ihren Anfang von der Form genommen haben, bei aller Bildung von seiten der letzten als Merkmal ihres Ursprungs eine unaustilgbare Leere an eben der Stelle, wo wir das Vollendende, Wesentliche, Letzte erwarten. Das Wunder, wodurch das Bedingte zum Unbedingten gehoben, das Menschliche ein Göttliches werden sollte, bleibt aus; der magische Kreis ist gezogen, aber der Geist, der sich in ihm fassen sollte, erscheint nicht, unfolgsam dem Rufe dessen, der eine Schöpfung durch die bloße Form für möglich hielt."

12. DIE FORMALISTISCHEN THEORIEN. ZUSAMMENFASSUNG.

So sehr auch Fiedler und Hildebrand das Wesen der Kunst verkennen, so kommt dennoch ihren Theorien in mehrfacher Beziehung eine hohe Bedeutung zu. Sie haben zunächst auf die ihnen zugeordnete Gemeinschaft eine vorbildliche Wirkung ausgeübt. Sie lebten in einer Zeit, in der die eigentlich künstlerische Kultur durch die Einwirkung der sogenannten Ideenmalerei vernichtet zu werden drohte, da diese von dem Gedanken ausging, daß schon die Erhabenheit des Stoffes die Erhabenheit des Werkes bedinge. Hier wiesen sie nach, daß nicht schon der Stoff, sondern erst die Behandlung des Stoffes über die künstlerische Fähigkeit etwas aussage. Nur verfielen sie bei dieser Polemik einer ungebührlichen Mißachtung des Vorwurfs überhaupt, indem sie lehrten, auf das Dargestellte komme es in der Kunst in keiner Weise an. Statt den Ideenmalern zu antworten, daß sie großes Leben nur vortäuschten, aber nicht in Form und Farbe zu bedrängender Gegenwart bannten, behaupteten sie eine völlige Interesselosigkeit am Stoff als Ausdruck einer echt künstlerischen Haltung und vertauschten so die Leere der Ideenmalerei mit der Leere des Formalismus. — In einer ähnlichen Halbheit endete ihr an sich erfreulicher Kampf gegen die andere große Zeitströmung, den Impressionismus. Wohl war es ein entscheidendes Ereignis, daß sie einer Zeit, die in der Kunst der Auflösung und Gesetzlosigkeit entgegentrieb, den Wert einer zuchtvoll geordneten Form zu zeigen versuchten, daß sie vor dem schwankenden malerischen Einfall den höheren Rang einer geistig durchgearbeiteten plastischen Großform betonten und der Schar der Regelverächter die Tatsache von Stilgesetzen bewiesen, der Schar der impotent Gefühligen eine unverschwommene Anschauung vom Wesen der Kunst entgegensetzten. Aber dabei überschritten sie wiederum die sinngemäße Grenze, da sie ein bestehendes Formgesetz als das einzig bestehende ausriefen, wodurch sie einem unheilvoll engen, den Reichtum künstlerischer Möglichkeiten mißachtenden Dogmatis-



Dom zu Limburg

mus verfielen. — Noch trauriger erscheint ihre Einseitigkeit dann, wenn man erwägt, daß sie, die in dem so unplastischen, so wenig klassischen Deutschland einsam formvolle Südmenschen waren und ein zum vielfältig Unbegrenzten neigendes Volk die selbstverständliche Sicherheit südlicher Form als Aufgabe sehen lehrten, daß sie in diesem Land doch nicht die Leidenschaft zur Form erweckten und die aus Glut und Überfülle zur Kühle beruhigte Gestaltung vollbrachten, sondern sie in allzu deutscher Weise mit dem Bastard eines professoralen Stils verwechselten.

Aber ganz abgesehen von den genannten zeitlich bedingten Verdiensten, ist das Wirken der Formalisten auch darum bedeutsam geworden, weil wir ihnen eine weitgehende Förderung der Kunsterkenntnis verdanken. Denn sie haben mit einer bis dahin kaum gekannten Eindringlichkeit und Begabung unser Auge für die Erschließung des formalen Bereichs geschärft, in welcher Hinsicht vor allem Wölfflin die Kunstbetrachtung wesentlich vervollkommnet hat*). — Ferner haben sie eine bestimmte Art von Kunst, nämlich die plastische, richtig erkannt, indem wir von Hildebrand eine einsichtsvolle Theorie des plastischen Reliefs**) besitzen und Fiedler die erste tiefe Deutung der Kunst des Hans v. Marées verdanken. — Schließlich hat die formalistische Theorie die Wesenslehre der Kunst gefördert, da sie als Merkmale des echten Kunstwerkes Dauer und Bestimmtheit aufwies. Nur ist diese Dauer nicht äußerlicher Art; denn eine gewisse Dauer haben auch die Phänomene der Wirklichkeit, die doch nach dieser Theorie durch die Kunst überwunden werden soll. Daß die Kunst zur Dauer gestaltet, kann

*) Wölfflin wächst überhaupt über die Grenzen der formalistischen Theorien weit hinaus; er hat das von Fiedler und Hildebrand angenommen, was richtig und fruchtbar ist, hat aber dazu den umfassenden Wert der Kunst, die Kunst als Ausdruck, mit hoher Einsicht gedeutet. Wenn freilich in den „Grundbegriffen" die formale Betrachtung überbetont ist, so hat er doch in früheren Werken („Renaissance und Barock" und „Die klassische Kunst") ein selten tiefes Verständnis für die Gehalte der Form, für die Form als „Leib", bewiesen.

**) Ich muß es mir für eine spätere Untersuchung aufsparen, den Begriff des „plastischen Reliefs", überhaupt stilistische Grundbegriffe, zu erläutern.

nicht heißen, daß sie den äußeren Dingen einfach Dauer gibt, sondern daß sie das, was in ihnen dauernd ist, auch dauernd macht. Diese Dauer schließt nicht das Veränderliche und Bewegte aus. Die Kunst hat zwei Möglichkeiten, das Gültige zu formen — einmal kann sie den Gegenstand all dessen berauben, was an ihm veränderlich und vergänglich ist (Fleisch, Licht und Schatten), kann ihn zu einer rein wesenhaften Form, zu einer fleischlosen, von allem Werden befreiten Linearität entkörpern (ägyptische Reliefs); dann aber kann sie auch das Blühende und sich Wandelnde mit ihrer Form umschließen, wenn sich in ihm eine höchste Vollendung darstellt (wie in dem sinnlich-frohen Leib des griechischen Jünglings) oder eine letzte, reinste Ausprägung des Lebens (wie in dem zitternden Gären van Goghscher Landschaften). Ebenso entspricht es dem Sinn der Kunst, nicht nur Haltungen, sondern auch Bewegungen zur Dauer zu erheben; sie muß in diesen Fällen den Moment festhalten oder herausformen, der am meisten Offenbarungskraft besitzt, der durch seine Ordnung oder durch seine Intensität alle Kräfte des Geschehens in sich vereinigt und damit die höchste Möglichkeit darstellt.

Eine momentane, aber doch zeitentbundene Ordnung bestimmt das Relief der Anbetung des Kindes von der Goldenen Pforte in Freiberg (Tafel 1). Auf der einen Seite die drei Könige, deren anbetende Haltung keine Änderung mehr verlangt, weil sich darin ihr Wesen erschöpft, auf der anderen Seite, die Bewegung der Könige in schöpferischem Wechsel aufnehmend, die sitzende und die stehende Figur, in der Mitte die thronende Madonna, zu der sich die Gestalten emporstufen, von zwei Engeln umflogen, die einerseits die Stufung fortsetzen und vollenden, andererseits einen breiten horizontalen Abschluß schaffen und dadurch der ganzen Komposition eine hohe, überwirkliche Ruhe geben: es ist eine echte Hierarchie, die über Zufall und Leidenschaft erhaben ist, in der das, was ist, so, wie es ist, immer sein kann und soll, durch die das Ereignis alles Augenblickliche verliert und in ein symbolisch gültiges Bild zusammengedrängt wird. — Wie durch die Intensität des momentanen Geschehens und durch die Verewigung dieser Intensität die Kunst über das Zufällige erhoben werden kann, zeigt ein Bild wie Michelangelos Erschaffung Adams. In dieser Spannung wird der Sinn des Ereignisses zu reinster Klarheit offenbart.

Die Bestimmtheit nun, die sicherlich auch zum Wesen der Kunst gehört, kann nicht in der Ausformung der äußeren Erscheinung bestehen. Das erreichte Ende ist nicht das Ende der Sehentwicklung. Einen Gegenstand zur Bestimmtheit erheben, heißt in der Kunst, ihm die Form verleihen, in der er Dauer hat. Des Künstlers Ringen mit der Welt findet nicht darin ihr Ziel, die Erscheinung der Unbestimmtheit der Sinne zu entreißen, sondern sie von der Unbestimmtheit des Irdischen überhaupt zu erlösen, in der zeitbedingten Erscheinung das Überzeitliche zur Erscheinung zu zwingen.

Marées, der Fiedlers Theorie ganz zustimmte und in ihr die Erklärung seines Schaffens zu finden glaubte, widerspricht ihr nicht nur durch das Wesen seiner Schöpfungen, sondern auch in den Bekenntnissen über sein Schaffen, wenn er etwa sagt: Mein Trost „ist nichts anderes als meine unmittelbare Beziehung zum Reiche der Erscheinung, wenn auch nicht ein Verstehen, so doch ein fortwährendes Fühlen und Ahnen des Göttlichen, oder wie man's nennen will, in der Schöpfung."[41] Also nicht auf die Gestaltung der Erscheinungen, sondern auf die Gestaltung des Göttlichen in den Erscheinungen kommt es Marées an; Dauer und Bestimmtheit zu schaffen, ist nicht das Ziel, sondern das Mittel der Kunst, da in der Dauer und Bestimmtheit das Göttliche reiner erscheint. In Marées ist der zeitlose Künstlergeist stärker gewesen als die zeitbedingte Anschauung vom Sinn der Kunst.

Um unsere Theorie von dem Ausdruckswert der Formen und Farben an einem Beispiel zu bewähren, wählen wir Palma Vecchios Bild der Drei Schwestern (in Dresden; Tafel 2); hier ist in besonders deutlicher Weise die ganze Form vom Gehalt durchleuchtet.

Das Erdgelöste und Übertägliche erscheint hier nicht in der Gestaltung eines monumental gesteigerten Seins wie bei der Bamberger Sibylle, deren richtende Gewalt über alle Zeiten gebietet, auch nicht in der Gestaltung des Geheimnisvollen, das aus anderen Reichen leuchtend in diese Realität einbricht wie oft auf frühchristlichen Mosaiks, sondern es wird sichtbar als erdfernes, traumhaft gleitendes Sein, das sein schönstes und innigstes Symbol findet in jenem verduftenden, aus dem Nacken ganz leise emporwehenden Haar der rechten Frau. Diese Frauen wecken kein Begehren; sie sind von uns getrennt durch die Milde ihrer Schönheit. Man meint sie reden zu hören mit einer eintönigen, langsam singenden Stimme,

die weder Befehl noch Zorn, weder Tränen noch Jubel zu bebendem Versagen oder zu hellem Tönen bringt, die immer das gleiche Maß und die gleiche Melodie behält: ein leiser Quell oder ein ferner Gesang. So leben diese Gestalten, aller Unbeständigkeit und Erregung entrückt, in einer anderen Ordnung ihr Leben.

Diese Grundhaltung bestimmt auch die ganze formale Anlage des Bildes. Die notwendigen Spannungen werden zu traumhafter Weiche gemildert. Die große Linie, die von der Hand der Linken und der Mittleren über Gürtel und Rücken der Rechten läuft, und die andere steilere Linie, die sich von der linken Hand der Linken über die Hand der Rechten bis zu deren Haupt hinzieht, bilden zusammen einen vorn geschlossenen Halbkreis, dessen Kurvatur die Abschlußlinie weich und gelöst beantwortet. Die Spannung zwischen den Bögen ist ganz gering; trotzdem wird sie noch als zu stark, zu wirklich empfunden; darum ist die Abschlußlinie gleichzeitig Teilstück eines großen Bogens, der sich um die beiden zueinander geneigten Schwestern spannt, wobei es besonders sinnvoll ist, daß diese große Linie, die in ihrer weiten Schwingung leicht zu gewichtig erscheinen könnte, ihre Spannung lockert, indem sie sich am Haar der Linken in spielender Vielfalt wellt; so eint sich die tiefe Ruhe der leicht bewegten Anmut. Noch zwei Fragen ergeben sich aus der Rhythmik des Werkes. Erstens bleibt zu erörtern, wie der große Halbkreis geschlossen und nach seiner offenen unteren Seite hin gefüllt wird, wie man eine zu gewaltsame Spannung vermeidet. Man leitet die Energie des allmählich sich wölbenden Kreisbogens in einer Reihe von Linienzügen nach unten ab und läßt sie in sanftem Gleiten verklingen, oder aber man läßt den Kreis gleichsam immer wieder von neuem geboren werden, indem man eine Reihe von Kurven, die die Spannung des aufsteigenden Bogens mildern oder beantworten, nach oben hin ansteigen läßt. Diese doppelte Rhythmisierung wird durch folgende Linienzüge erreicht: Hand und Arm der Linken zum Haupt der Rechten — Halsausschnitt der Linken — Halsausschnitt und Kopfrundung der Mittleren — Hals und Haar der Rechten. Nun ist noch eine zweite Frage unbeantwortet, wie nämlich beide Gruppen miteinander verbunden sind, die beiden linken Frauen mit der rechten. Es geschieht dadurch, daß die Rechte der Mittleren ins Haar greift; diese scheut zurück oder hat vielmehr bereits den Arm um den Hals der Schwester gelegt, wodurch das Zurückweichen spannungslos wird. Auch das Zusammensein dieser Frauen ist jedem Wunsch und jeder Begierde entzogen. Die Innigkeit der Umarmung und die ausschließliche Hingabe der mittleren Frau an die linke ist ausgewogen durch das beherrschende Tun der rechten; das Zurückweichen vor der rechten ist ausgewogen durch die Umarmung der linken. Das Bedingende und das Bedingte sind ununterscheidbar geworden: beides ist richtig, daß jene Frau ursprünglich zurückweicht und nicht umarmt, und daß sie ursprünglich umarmt und nicht

zurückweicht. So sind die Spannungen aufgehoben; ein tief ruhiger Gleichklang erfüllt den Rhythmus.

Dasselbe Grundgesetz ist in der farblichen Anlage des Ganzen verwirklicht. Aus dem braungrünen Dunkel hebt sich fast spannungslos das braune Gewand der Linken, das verdunkelnd mit dem roten der Mittleren verschmilzt; aus der Verdunkelung geht in sanftem Übergang das Blau ihres Überwurfs hervor. Das Für-sich-Sein der Rechten wird betont durch die unvermittelte Helligkeit ihres Gewandes, die freilich von rechts her aus dem Dunkel allmählich wird und über die Mittlere hinweg einen Bund eingeht mit der Gewandfarbe der Linken. Nur wenig ist das Dunkel erhellt, und wenn es erhellt wird, geschieht es wie mit Zartheit und Vorsicht, als ob ein zu rasches Aufleuchten der Farbe dieses versunkene Leben grausam aufstören könnte. Was hier in einem schweren Dunkel geschieht, wiederholt sich leichter und heller in einer oberen Region, in den Farben der schäumend aufgelichteten Haare; so ist auch hier die tiefe Ruhe mit dem hellen Spiel verbunden wie der einfach große Rhythmus mit der gewellten Vielfalt, wie die wunschlose Ruhe dieser Frauen mit der anmutigen Bewegung des Greifens und Zurückweichens.

13. DIE METAPHYSISCHEN KUNSTTHEORIEN

Legt die formalistische Theorie der Kunst den entscheidenden Wert darauf, daß im künstlerischen Gebilde die Erscheinung zur Sichtbarkeit herausgestaltet wird, so bestimmen die metaphysischen Theorien den Sinn der Kunst von jenen Kräften her, die in ihr erscheinen. Die metaphysischen Theorien der Kunst, die für das Bewußtsein der abendländischen Menschheit bedeutungsvoll geworden sind, haben alle ihren Ausgangspunkt von Plato her genommen, von dem Urgegensatz der materia prima und der Ideen. Allerdings vermochte Plato selber die Kunst noch nicht als Verkörperung der Ideen zu betrachten; vielmehr glaubte er gerade sie von diesem Ziele weit entfernt. Erst Plotin wandte Platons Lehre auf die Kunst an und wurde so zum Führer all derer, die in der Kunst eine Verwirklichungsform der Ideen sahen, indem er vor allem in der Romantik eine reiche Schar von Nachfolgern gewann — so in Solger, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Da es uns hier nicht auf eine Geschichte der Kunsttheorien ankommt, sondern auf die Grundgehalte der Theorien selber, stützen wir unsere Darlegungen primär auf Plotin, ohne im ein-

zelnen die verschiedenartigen Ausgestaltungen zu verfolgen, die seine Lehre in späterer Zeit gefunden hat. Ferner geht es uns nicht darum, zu zeigen, was Plotin gemeint hat, sondern wir wollen feststellen, welchen Wert seine Anschauungen in der heute möglichen oder üblichen Ausdeutung haben.

Das Reich der Ideen, der ruhenden, schicksallos gültigen Urformen alles wirklichen und möglichen Seins, gipfelt in der Idee des Guten, das zugleich das Wahre und das Schöne ist. Das Gute ist das Göttliche, Sinn und Ziel aller Bewegung.

Dem Reich der Ideen entgegengesetzt ist die *ὕλη*, die unbelebte, formlose Materie, das dunkle und böse Prinzip. Denn wie das Gute und das Schöne eins sind, so sind auch das Häßliche und das Böse dasselbe — *τὸ αἰσχρὸν . . καὶ πρῶτον κακόν, ὥστε κἀκεῖνο ταὐτόν, ἀγαθόν τε καὶ καλόν*[42]).

Indem nun die Idee in die Materie hineinleuchtet und sie zur Gestalt erweckt, gewinnt diese eine Schönheit, die den betrachtenden Geist zum Urschönen und damit zum Wahren und Guten hinführt. Schön wird ein Ding durch die *μετοχῇ εἴδους:* dadurch, daß es der Idee anvermählt wird, und in demselben Maße, wie es von ihrer Form geprägt ist.

Denn alles Gestaltlose findet seines Wesens Erfüllung darin, Gestalt und Form zu empfangen; solange es der geistbestimmten Form entbehrt, ist es häßlich und vom göttlichen Geiste ausgeschlossen; eben darin besteht die eigentliche Häßlichkeit; häßlich ist aber auch, was von Geist und Gestalt noch nicht ganz bezwungen ist, indem etwa die Materie sich der Gestaltung nach der Urform widersetzt hat — *πᾶν γὰρ τὸ ἄμορφον πεφυκὸς μορφὴν καὶ εἶδος δέχεσθαι, ἄμοιρον ὂν λόγου καὶ εἴδους αἰσχρὸν καὶ ἔξω θείου λόγου· καὶ τὸ πάντη αἰσχρὸν τοῦτο· αἰσχρὸν δὲ καὶ τὸ μὴ κρατηθὲν ὑπὸ μορφῆς καὶ λόγου, οὐκ ἀνασχομένης τῆς ὕλης τὸ πάντη κατὰ τὸ εἶδος μορφοῦσθαι*[43]).

Die Kunst ist nun der Sieg des Lichtes über die Finsternis; sie verwirklicht das Aufleuchten der Idee im Stoff und verjagt das Dunkle und Gestaltlose, indem sie Klarheit und Ordnung stiftet.

So triumphiert die Farbe über das Dunkel, das dem Stoffe innewohnt, da in ihr jenes unkörperliche Licht gegenwärtig ist, das von Geist und Form her sein Leben empfängt — *τὸ δὲ τῆς χρόας κάλλος ἁπλοῦν μορφῇ, καὶ κρατήσει τοῦ ἐν ὕλῃ σκοτεινοῦ παρουσίᾳ φωτός, ἀσωμάτου καὶ λόγου καὶ εἴδους ὄντος*[44]).

Daher wird die Betrachtung der Kunst zu einem innigen Suchen nach dem Einen und Göttlichen; in ihr erfährt man das glühende Wirken der Schönheit, die ohne Anfang und ohne Wandel ist. Der Sturm des Eros ergreift die Seele, gibt ihr Wonne und höchste Erfülltheit in der Anschauung des erdentbundenen Reiches voll Reinheit und Licht, läßt sie aber auch zugleich in Sehnsucht erbeben, da sie verdammt ist, auf Erden das Urschöne nur in der Blindheit und Zerscherbtheit der Materie zu erblicken.

Wenn Plotin, im Innersten ergriffen, jene Bestürzung und Freude schildert, die der Mensch beim Anblick des Schönen empfindet, so steht er damit in denkbar größtem Gegensatz zu der kühlen Wissenschaftlichkeit der Formalisten, die von der Kunst ebenso wie von der Wissenschaft lediglich eine Bereicherung der Erkenntnis erwarten — zwar in einer qualitativ anderen, aber lebensmäßig nicht intensiveren Form.

Die plotinische Anschauung ist dem Wesen der Kunst sicherlich mehr adäquat als die formalistische Theorie; aber sie erkauft ihre Fülle und Glut mit einem Maximum von Metaphysik, aus dem sich ein Mangel an Klarheit und Faßlichkeit ergibt. Eine dreifache Unbestimmtheit tritt bei Plotin zutage: in bezug auf das Ziel der Kunst, in bezug auf ihren Ursprung und in bezug auf die Mittelstellung der Kunst zwischen Ursprung und Ziel.

Die erste Unklarheit ergibt sich bei der Darstellung der Aufgabe der Kunst. Plotin sagt, die Kunst habe den Sinn, die Materie durch die Idee zu formen. Was aber ist hier unter „Idee" verstanden? Etwa ein entindividualisiertes, allgemeines Sein? Dann ist zu entgegnen, daß die Kunst durchaus nicht das einmalig Wirkliche preisgibt und daß sie nicht auf eine einzelne Idee, sondern auf eine konkrete, mit reichem Leben erfüllte Ganzheit gerichtet ist*).

*) Solger urteilt richtig (Erwin I, 179, Berlin 1815): „Nichts in den allgemeinen Begriff Zerfließendes, nichts bloß Denkbares oder Erschlossenes liegt im Schönen, sondern die ganze Kraft der Besonderheit, Begrenztheit und Gegenwart."

Die Folgezeit hat diese Lücke in der Theorie empfunden und nach einer befriedigenden Erklärung gesucht – so z. B. Schelling, für den sich in der Kunst die Ineinsbildung des Realen und Idealen vollzieht und der die Grenze zwischen Philosophie und Kunst dahin bestimmt, daß er sagt: „Anstatt daß die Philosophie die Ideen, wie sie an sich sind, anschaut, schaut sie die Kunst real an",[45]) Hegel, der „das Schöne als das sinnliche Scheinen der Idee" definiert, die Idee aber als „die konkrete Einheit des Begriffs und der Objektivität", wobei er erläutert, daß in der Kunst der absolute Geist zur Anschauung und Empfindung kommt,[46]) Schopenhauer, der über die Kunst urteilt: „Sie wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt"; daß diese Erklärungen nicht ausreichen, ergibt sich dann, wenn man Beispiele für eine als echt betrachtete Ideenerkenntnis anführt; so lesen wir bei Schopenhauer:[47]) „Dem Bach, der über Steine abwärts rollt, sind Strudel, Wellen, Schaumgebilde, die er sehen läßt, gleichgültig und unwesentlich: daß er der Schwere folgt, sich als unelastische, gänzlich verschiebbare, formlose, durchsichtige Flüssigkeit verhält; dies ist sein Wesen, dies ist, wenn anschaulich erkannt, die Idee: nur für uns, solange wir als Individuen erkennen, sind jene Gebilde. – Das Eis an der Fensterscheibe schießt an nach den Gesetzen der Kristallisation, die das Wesen der hier hervortretenden Naturkraft offenbaren, die Idee darstellen; aber die Bäume und Blumen, die es dabei bildet, sind unwesentlich und nur für uns da." Welch eine naturwissenschaftlich festlose Auffassung der Welt müßte sich daraus etwa für die Malerei ergeben! Noch unvergleichlich fragwürdiger sind die Anschauungen H. Taines,[48]) der auch von der Kunst behauptet, sie lasse die Idee des Gegenstandes hervortreten, der aber dann die Idee so seltsam bestimmt, daß er z. B. den „wesentlichen" Gehalt einer Tierdarstellung in die Formel faßt: „Der Löwe – ein großer Fleischfresser", oder den Gehalt eines holländischen Gemäldes: „Die Niederlande eine Alluvialgegend mit feuchten fruchtbaren Ebenen, ein Land, in dem das Wasser das Gras, das Gras das Rindvieh, dies den Käse, die Butter und das Fleisch, und dies alles zusammen nebst dem Biere den Einwohner hervorbringt." Bis zu einer solchen Verflachung konnte die Theorie Plotins erniedrigt werden. – Diesen Ausdeutungen der Idee ist ein Grundsatz gemeinsam, daß sie nämlich die Kunst von der Philosophie her zu bestimmen suchen und damit den reichen Gehalten der Kunst nicht gerecht werden*).

Allerdings bleibt Plotin nicht dabei, die Kunst einfach als Ideendarstellung aufzufassen, sondern er begrenzt die Ideen näher, insofern er in ihr das Urbild der Schönheit aufleuchten

*) Wohl in den Ausführungen über konkrete Kunstformen und -werke (vor allem Schelling und Schopenhauer), nicht aber in den begrifflichen Abgrenzungen.

sieht. Nun ist aber — zum mindesten der heutige — Begriff der Schönheit für die Kunst einerseits zu eng, andererseits zu weit. Zu weit ist er deshalb, weil auch Natur und Mensch der Schönheit fähig sind, *μέλη, ῥυθμοί, ἐπιτηδεύματα, πράξεις καὶ ἕξεις, ἐπιστῆμαι καὶ ἀρεταί*[49]); daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer näheren Abgrenzung des Kunstschönen. Zu eng ist er insofern, als die Kunst sich der Schönheit gegenüber teilweise indifferent verhält, teilweise aber sogar ihr entgegengesetzt ist.

So fragt man doch z. B. im Angesicht des Braunschweiger Crucifixus nicht nach Schönheit oder Unschönheit; ein ganz anderes Empfinden beherrscht die Betrachtung: ein feierlicher Ernst, eine vom Tod umschauerte Größe spricht aus dieser Gestalt und den grausig leblosen, weit gespannten Augen, die den Untergang vorausgesehen haben und das Gericht. – Dann aber braucht das Häßliche, wie es z. B. in gotischen Masken erscheint, nicht notwendig unkünstlerisch zu sein. Es ist richtig, daß seine Maßlosigkeit, Unordnung und Vorläufigkeit der Kunst widerstrebt, die das Geordnete und überzufällig Gültige zum Ausdruck bringen will, und daß alles Schöne, der Adel des Leibes und die Hoheit der Seele, in bevorzugtem Sinne jene Ordnung zeigt; aber das Häßliche, das frevelnd Dämonische, das Fratzenhafte und grell Phantastische, hat in der Kunst tatsächlich auch eine Stelle, da dieses als das Unerhörte über den Bereich des Benannten hinauszuführen vermag in eine andere mit den Gewalten der Tiefe erfüllte Welt.

Schließlich sind Plotins Lehren darum fraglicher Natur, weil er das Schöne mit dem Guten identifiziert und die Kunst als die Lehrerin des Guten preist. Diese Anschauung muß nicht unbedingt irrig sein; wohl aber kann sie irrig ausgedeutet werden. Verstehen wir unter dem Guten das sittlich Gute, so müssen wir einen großen Kreis bedeutender Werke als unkünstlerisch ausschalten, weil sie entweder dieser Forderung gegenüber sich gleichgültig verhalten oder gar ihr offen widersprechen.

So wüßte ich nicht, was an einer Landschaft des van Gogh oder gar an einem Bauwerk sittlich Gutes sein sollte; es heißt aus purer Prinzipienreiterei an dem Wesentlichen vorbeisehen, wenn H. Cohen eine so phantastische, aber auch von seiner Voraussetzung aus so notwendige Frage stellt wie diese:[50]) „Wie bewährt sich die Menschenliebe in der Baukunst?... Ein Hochgefühl des Menschentums, des reinen Selbst der Menschheit ergreift uns bei der Zuversicht, daß die Baukunst dereinst berufen sein wird, in dem einheitlichen Wohnhause der Menschen, aller Menschen ohne Ausnahmen, in jedem Volke und bei allen Völkern

die Allheit des Menschen zu verwirklichen." Neben dieser vormoralischen Kunst gibt es eine andere, die ausgesprochen amoralisch ist, die sich z. B. um Begriffe wie Schuld und Sühne, poetische Gerechtigkeit usw. nicht kümmert, die einfach große Ereignisse und Katastrophen zeigt wie die Shakespeares; Gundolf hat nachgewiesen, daß die Schillersche Lehre vom Theater als einer moralischen Anstalt unser Bild von Shakespeare durchaus verfälscht hat.[51])

In einer anderen Hinsicht freilich hat es einen Sinn, zu lehren, daß die Kunst von der Idee des Guten durchwaltet sei — dann nämlich, wenn man die große und klare Form, die sogar das Chaotische zur Deutlichkeit und Dauer zwingt, wenn man jene geistdurchglühte Ordnung, die die Kunst verkörpert, als wertvoll und gut begreift, alles Vollendete, das zu seiner gültigen Gestalt ausgereift ist; und wenn man es überhaupt als gut betrachtet, daß der Mensch die Wirklichkeit sprengt und erhöht — sprengt, indem er das Dämonische und das Göttliche in das Werk der Kunst zu bannen versucht, erhöht, indem er durch die „Beseelung der Materie" das Geistlose zum Geist erweckt und im Werke gerade den Augenblick festhält, der eine ἀκμή darstellt: den voll erblühten Leib, den hohen Menschen, die farbenglühende Natur usw. —

Ebensowenig wie die Frage nach dem Ziel der Kunst, ist die Frage nach ihrem Ursprung bei Plotin klar beantwortet, da seine Lehre eine weitere Unbestimmtheit in der Abwertung der Materie erkennen läßt. Ohne Zweifel hat er ein ganz entscheidendes Kennzeichen der Kunst gesehen: daß in ihr die Materie geordnet und „belebt" wird. Aber er sieht nicht die Positivität der „Stofflichkeit" überhaupt, die Notwendigkeit des gedrängten Chaos, da er die Kunst einseitig als Darstellung der schlechthin seienden Urformen betrachtet. Er mißachtet mit der Formlosigkeit der Materie das Ungeformte überhaupt. Nun gehört aber zur Kunst zweierlei: einmal daß eine übertägliche Form geprägt wird, dann aber auch, daß ein übertägliches Werden, eine gesteigerte Fülle und Lebendigkeit, zu dieser Form kristallisiert. Das Gesetz stiftende Prinzip hat sicherlich das Übergewicht; aber seine eigentliche Kraft entfaltet es erst dadurch, daß es ein besonders Gesetzloses, ein schweifendes, gärendes Leben in höchster Potenz ergreift. Der Künstler ist zwischen zwei

Reiche gestellt; er reicht in die Tiefen und in die Höhen; er weiß in besonders gefüllter Einsicht um das Dunkle und um das Licht; er empfindet den Rausch des Werdens und die Pracht der ewigen Ordnung; er schaut Vollendung und Chaos, dämonisch wirkendes Leben und geklärten Geist.

Bald ist das Chaos überbetont – wie bei Dostojewski, dem vom Dunkel Bedrohten, bald die ewige Ordnung – wie bei dem Sänger des Lauda Sion, der ganz in der Klarheit des Göttlichen lebt, bald ist beides in gewaltigster Spannung zusammengeschlossen – so in Dantes Göttlicher Komödie, so bei dem Meister der Bamberger Sibylle. –

An dritter Stelle reicht die plotinsche Lehre nicht aus, um das Verhältnis der Kunst zur Idee und zur Wirklichkeit eindeutig zu bestimmen. Zwei Fragen sind nur ungenügend beantwortet: 1. Welche Mittel besitzt die Kunst, um die Idee sichtbar zu machen? Wie verrät sich im einzelnen die Erscheinung der Idee? 2. In welcher Weise sondert sich die Kunst von den übrigen Wirklichkeiten ab, die auch an der Idee Anteil haben?

Die Unterschiede sind zwar in fast allen metaphysischen Theorien genau herausgearbeitet, aber doch vielfach sehr willkürlich bestimmt. Plotin sieht z. B. eine aufsteigende Wertreihe von der sinnlichen Wahrnehmung des Schönen zur geistigen Anschauung, von ihr dann zur inneren Verlebendigung – von der Kunst und den schönen Gegenständen zur philosophischen Ideenschau, von der bloßen Schau des Einen zur Verwirklichung der Tugend in den schönen Seelen. Hegel konstituiert eine Wertordnung von Natur – Kunst – Religion — Philosophie. Gegen die letztere Ordnung ist vor allem einzuwenden, daß die Philosophie der Religion nachgeordnet, nicht aber ihr übergeordnet ist*). Gegen beide Systemfolgen ist einzuwenden, daß die Kunst auch an der Natur, Kultur und Religion Anteil hat, indem sie ihren Grundgehalten nach mit ihnen verbunden ist, daß aber eine nähere Bestimmung darüber fehlt, welche Form die Gegenständlichkeiten empfangen, die aus den angegebenen Seinsgebieten in den Bereich der Kunst übertreten: d. h. die Wesensbeschreibung der Kunst ist ungenügend.

*) Vgl. Scheler, Formalismus in der Ethik und Vom Ewigen im Menschen. — Ferner ist die These, daß die Kunst Vorstufe der Philosophie sei, unannehmbar. Diese Theorie ist von einem ganz unberechtigten intellektuellen Hochmut beherrscht; nach der Meinung des Philosophen, der voll Kühnheit den ersten Platz sich erwählt, hat die Kunst ungefähr die Aufgabe, die Gellert der Fabel zuschreibt:

„Dem, der nicht viel Verstand besitzt,
Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen." (D. Nat.-Lit., 43. Band, S. 82.)

Wie unbestimmt und gleitend diese Theorie ist, wird dort eindeutig klar, wo die große, in ihrer Begeisterung wissende Person fehlt, so daß nur noch das logische Gerüst übrigbleibt. Plotins tiefe Weisheit hat eine doppelte Entartung erleiden müssen. Einmal führt die Unklarheit der Prinzipien zu einem substanzlosen, rein konstruktiven Spiel mit Worten, bei dem die Tatsachen allzu leicht dem ingenieusen Intellekt zum Opfer fallen. Diese Gefahr besteht vor allem bei Hegel, dessen Thesen über die Kunst vielfach kaum mehr denkbar, geschweige denn nachprüfbar sind. Dann führt die Unklarheit dieser Theorie sehr leicht vom Enthusiasmus zur Schwärmerei. Ist es das Kennzeichen des Enthusiasmus, daß er die Fülle und Tiefe der Gesichte nicht in die Kargheit des Wortes bannen kann, so ist es das Kennzeichen der Schwärmerei, daß sie den Mangel an unmittelbarem Erleben zu verdecken sucht durch gesteigerte, aber innerlich hohle Reden. Zu solch nebelhafter Wesenlosigkeit verflüchtigte sich die metaphysische Theorie der Kunst bei einigen Romantikern — so bei Proudhon, wenn er über die Kunst urteilt:[52])

„L'art est un indéfinissable, quelque chose de mystique, la poésie, la fantaisie, tout ce que vous voudrez, qui échappe à l'analyse, n'existe que pour lui même, et ne connaît pas de règles."

Demgegenüber muß eine größere Genauigkeit und eine größere Bescheidenheit das Ziel unserer Untersuchung sein — eine größere Genauigkeit, insofern wir aus der Fülle der künstlerischen Anschauung heraus, den Blick auf die ganze Besonderheit des Einzelwerkes und auf den mannigfaltigen Reichtum vieler Werke gerichtet, die Eigentümlichkeit der Kunst zu bestimmen versuchen, eine größere Bescheidenheit, indem wir uns zunächst damit begnügen, aufzuweisen, inwiefern sich die Kunst von der Wirklichkeit **löst**, nicht aber uns anmaßen, die von ihr geschaffene Überwirklichkeit in ihrer geheimnisvollen Tiefe und Weite ganz erkennen zu können.

Die realistischen Theorien mögen uns lehren, von allen Hypothesen abzulassen und nur auf die vielgestaltige Wirklichkeit hinzublicken. Die formalistischen Theorien mögen uns mit ihrem eindringlichen Wissen um die Kunst als Geformtheit bereichern

und in ihrer kühlen, sachlichen Strenge vorbildlich sein. Die metaphysischen Theorien mögen uns die Kunst als eine Verkörperung der Überwirklichkeit verkünden und uns jene leidenschaftliche Liebe mitteilen, von deren Atem sie durchglüht sind. — Bevor wir aber nun unsere Anschauung vom Wesen der Kunst zu umreißen versuchen, bedarf es noch einer Aussprache nicht mit den Vertretern bestimmter Theorien, sondern mit den Gegnern aller Theorien. Der Relativismus behauptet, wohl gebe es vielfältige geschichtsbedingte Kunstwerke, aber es sei in ihnen nicht eine ideale Kunst faßbar, und wenn auch die Ästhetiker der entgegengesetzten Meinung seien, so stellten sich doch ihre Theorien, mit denen sie das Wesen der Kunst zu treffen vermeinten, lediglich als philosophische Verabsolutierungen begrenzt gültiger historischer Kunstformen dar, indem deren Eigenheiten als Wesenszüge der Kunst überhaupt fälschlich angesehen würden. Daß dieser Vorwurf gegenüber einer großen Zahl ästhetischer Theorien zu Recht besteht, kann der nicht leugnen, der sich erinnert, wie einseitig z. B. die moderne Kunstphilosophie bis vor kurzem der griechisch klassischen Kunst angepaßt war. Im ganzen muß dem Relativismus innerhalb der Lehre von der Kunst eine weitgehende Richtigkeit zugestanden werden, da die künstlerischen Anschauungen faktisch einem ungeheuren Wandel unterworfen sind. Wenn wir dennoch von unserem Vorhaben nicht ablassen, so ermutigt uns dazu die Einsicht, daß wir bereits eine auf echter Wesenserkenntnis begründete, wenn auch vorbewußte und damit vielleicht ungeklärte Anschauung vom Eidos Kunst besitzen, wie daraus hervorgeht, daß wir in den verschiedensten Kunstschöpfungen ein einendes Element verspüren, das sie uns trotz ihrer Mannigfaltigkeit alle als Kunstschöpfungen begreifen läßt. Zweierlei ist freilich zur Reinigung und Sicherung der beim Kunstbetrachten schon vorausgesetzten Einsicht in das Wesen der Kunst vonnöten: einerseits ein möglichst umfangreiches Wissen um die historischen Kunstformen, damit die Gefahr der Verengung eingeschränkt sei, andererseits Vorsicht und Selbstbescheidung, die uns davor bewahrt, über die Kunst zu viel auszusagen, wenn diese Aussagen damit erkauft sind, daß ge-

schichtliche Einmaligkeiten zu übergeschichtlichen Wesenszügen umgestempelt werden. Es muß das Kennzeichen einer echten Kunsttheorie sein, daß jede Bestimmung über das Wesen der Kunst wieder so unbestimmt ist, daß sie eine unbegrenzte Zahl von Varianten erlaubt.

14. DAS WESEN DER KUNST. DIE KUNST ALS ERHÖHUNG DER WELT

In der Kunst begegnen sich Welt und Überwelt zur Sichtbarkeit.

Die Kunst wächst zunächst dadurch über die Welt hinaus, daß sie die Wirklichkeit mit einer neuen Fülle des Lebens beschenkt. Diese Aufgabe erfüllt die Kunst durch die Belebung von toten Wandflächen mit Bildern, von Plätzen mit Statuen, vom offenen Raum mit planvoll gemessener Architektur.

Die erlösende Kraft des Werkes äußert sich vor allem dann, wenn aus der Realität von Stadt und Landschaft die bezwingende oder zusammenfassende Architektur hervorwächst. Diese Bindung und Steigerung der Wirklichkeit erreicht z. B. der Limburger Dom, dem in der Landschaft ein dreifacher Sinn zukommt (Tafel 3).

Er schafft zunächst in der Natur ein höheres Leben. So reich und fruchtbar sich auch das Leben der Natur entfaltet, es bleibt verfangen in Dumpfheit und Blindheit. Nun aber kommt es zu dem großen Ereignis, daß der Natur unmittelbar das ganz geistgewollte und geistgefügte Werk entbricht. Und zwar ersteht das Gebilde des Geistes aus der Natur nicht durch die Überwindung der Natur, wie sie der Mensch darstellt, der in der Natur als der andere erscheint; vielmehr ist das Werk von gleicher Art wie das Gebirge: ein steinernes Monument; aber der Stein redet; er ist der Künder einer großen räumlichen Ordnung, der Diener eines geistigen Gesetzes. Im Kreis der Natur wird an der Natur das Übernatürliche wirklich. Freude ist ausgegossen über das ganze in sich versunkene Land, da es in dem hohen Dom zum Geist erwacht. Reicher und reiner ist die Welt geworden durch das Werk der Kunst – reicher, weil die Fülle ihres Lebens mit einem neuen Leben gekrönt wird, reiner, weil dieses Leben Schöpfung des Geistes ist, weil es nicht unter dem Menschen steht, sondern auf der Ebene des Menschen sich zu neuer Höhe aufbaut.

Wie die Natur von ihrer Unerwecktheit erlöst wird, so findet sie auch Befreiung von ihrer Unübersehbarkeit, von ihrem schweifenden, zeitunterworfenen, ungeordneten Wesen. Ist der Berge Gestalt wirr und chaotisch, so ist das Werk der Kunst geordnet und klar. Ist die pflanzliche Vielfalt unüberschaubar reich und maßlos, so hat das Kunstwerk seine Einheit und Gesetzlichkeit, eine weise Grenze gefunden. Ist die Natur dem Wechsel der Zeiten, dem Erblühen, Reifen und Welken überantwortet, so steht das Werk der Kunst unerschüttert fest, wandellos bildhaft.

Endlich kann die Landschaft durch die in ihr wurzelnde Architektur zu ihrem höchsten Ausdruck erlöst werden. In Limburg ist es so, als habe der Fluß seinen Keil in die Berge getrieben, damit der Dom eine große Weite überschauen könne. Das ganze Land ist zu ihm emporgestuft, ist ihm zugeordnet. Es sehnt sich gleichsam nach ihm als nach seiner Erfüllung. Es schafft ihm einen Raum, wo er sich erheben kann, eine Stätte, die ihn durch ihre kraftvolle Umgrenzung davor bewahrt, von dem Wachstum der Natur überwirbelt zu werden; er braucht sich nicht gegen die Flut des heranstürmenden Lebens zu wehren, sondern er rauscht aus dem ganzen Rhythmus der Landschaft empor*), ist ihr Ziel und ihre Vollendung.

In einer anderen Weise fügt sich der Natur die Laacher Abteikirche ein, indem sie nicht die Landschaft steigert, sondern sie mäßigt, indem sie ihre Dämonie bannt mit der Gewalt ihrer Milde (Tafel 4).

Sie ist fast erdrückt von der Wucht der umschließenden Berge, vor denen sie beinah spielerisch zierlich erscheint, ist wehrlos preisgegeben der grausigen Weite, der tiefen Heimlichkeit des Sees, der sich unmittelbar vor ihr schön und tückisch breitet; solchen Mächten gegenüber erscheint sie als ein Nichts, und doch neigen sich die Berge gleichsam vor ihr; die sie bedrohen, schützen sie zugleich; sie runden einen Kreis, in dessen Mitte die Kirche herrscht und ruht. Auch der See verliert seine erregend gespannte Größe, indem an seinem Ende das Gotteshaus durch seine ragende Kraft die Leere der Flächigkeit besiegt, die man so unerwartet plötzlich zwischen

*) Dehio über den Limburger Dom (Gesch. d. d. K. I, 288): „Es wird wenige Gebäude der Welt geben, auf die Vasaris von einem Bau Raphaels gesprochenes Wort: ‚Nicht gemauert, sondern geboren', mit soviel Recht Anwendung finden darf: gleichsam als ob der Naturgeist des Ortes im Menschenwerk Bewußtsein gewonnen habe." — Ähnliches hat Burckhardt beim Marburger Dom bemerkt (Briefe an einen Architekten, München 1913, S. 16): „Nachmittags nach Marburg ... und St. Elisabeth gesehen und mich in meinem alten Respekt bestärkt vor Leuten des 13. Jahrhunderts, deren Bauten wie lebendige Pflanzen aus dem Boden hervorgewachsen scheinen."

den Bergen findet, daß man stockt und vielleicht auch leise schaudert; eine Ebene ist nun der See, die der Dom überschaut, von der aus er dem Betrachter zu voller Sichtbarkeit erwächst. So zwingt das Werk zum Dienst an seiner eigenen Gestalt, was dämonisch gestaltlos herrschen wollte; das Maßlose weicht dem Maß, das vulkanisch Gereckte der milden Weisheit und der klar begrenzten Pracht, die die Mitte hält zwischen starrer Ordnung und sinnenfroher Willkür.

Es ist auch der Sinn des Denkmals, das Leben der Realität zu beherrschen und zu steigern.

Wenn sich in Venedig vor der Kirche San Giovanni e Paolo der Colleoni erhebt, so verdichtet sich eine Stadt, ein Volk zu dieser Gestalt. Über die Enge der Straßen, über die ungewichtige Kleinheit der Vielen hinaus, trägt das Gebilde die Kunde vom heroischen Menschen; es ist Denkmal und Wahrzeichen, Denkmal als Erinnerung an die gedrängte Kraft der Vergangenheit, Wahrzeichen und Sinnbild als die mythische Ausgestaltung und Ausreifung dessen, was in geringerer Klarheit und Größe wirklich gewesen.

Von hier aus muß es wiederum als eine Kunst zerstörende Barbarei erscheinen, wenn man die Werke aus dem Kreise ihres Lebens entfernt und in Museen anhäuft oder wenn man, statt sie an der ihnen zugeordneten Stätte zu erleben, sie in Sammlungen von Reproduktionen anschaut. Denn das Kunstwerk hat im Hause, in der Stadt, in der Landschaft einen ganz bestimmten Sinn; an seiner Stelle ist es notwendig; dieser Ort verlangt nach ihm; diese Wirklichkeit erhöht es zu über-natürlicher Fülle und Ordnung. Freilich gilt das nur von echten Kunstwerken, nicht aber etwa von den mechanisch verfertigten Bauten der Neuzeit. Frobenius sagt mit Recht:

„Das Straßburger Münster konnte so nur in Straßburg . . . erwachsen; ein ‚modernes Gebäude im Renaissancestil' kann ‚man' aber geradeso am Südpol wie in den Urwäldern Brasiliens ‚machen'." [53])

15. DAS WESEN DER KUNST. DIE KUNST ALS EIGENWELT

Wenn wir sagen, daß die Kunst in dieser Weise die Welt bereichert, so haben wir damit in dem Wesensreich der Kunst erst die unterste Stufe betreten. Die Kunst wächst zweitens darum über die Wirklichkeit hinaus, weil sie eine Eigenwelt bildet, die,

Abteikirche Maria-Laach

ganz abgesehen von ihren besonderen Inhalten, selbst dann, wenn sie die in der Wirklichkeit gegebenen Inhalte nicht in gesetzhafter Auswahl und Gestaltung zur Darstellung brächte, schon durch ihre rein formale Struktur über die Realität hinauswiese und sie überwände.

Ihren Charakter als Eigenwelt zeigt die Kunst durch die Tatsache, daß sie von der Wirklichkeit isoliert ist, und durch die Art, wie sie von der Wirklichkeit isoliert ist. Die Isolierung von der Wirklichkeit wird in zweifacher Weise sichtbar — einmal dadurch, daß das Kunstwerk unabhängig von Schöpfer und Betrachter existiert, daß es die selbständige Erscheinung einer Wirklichkeit ist; sodann dadurch, daß es vom Außen sichtbar geschieden ist, indem bei Malerei und Plastik überhaupt die zugeordnete Architektur eine deutliche Abgrenzung der Kunst von der Realität bewirkt, bei der Plastik im besonderen der zubestimmte Standort: Sockel, Nische, Säule oder Wandfläche, bei der Malerei der Rahmen, der sie gleichsam abschließt von der zufälligen, veränderlichen Bewegung der Welt. Die Architektur selber sondert sich entweder durch ihre äußere Umgrenzung in ganz schroffer Weise von der Realität ab, oder sie vollzieht diese Lösung in einem allmählichen stufenförmigen Übergang, den z. B. beim Schloß die Freitreppe oder der auf das Schloß gerichtete, bei allem natürlichen Wachstum doch beruhigte und durchgeformte Park ermöglichen. Bei der Kirche vermittelt der architektonisch gestaltete und zugleich ungestaltete, der teils geschlossene teils frei geöffnete Hof zwischen der Welt der Natur und der Welt der Kunst*).

*) Daß der gelockerte Charakter der Vorhalle nicht erst heute erkannt wird, dafür scheint mir eine Bemerkung im „Handbuch der Malerei vom Berge Athos" (Trier 1855, S. 405) zu sprechen; im Gegensatz zu den sonst so strengen Vorschriften heißt es über die Ausmalung der Vorhalle: „Unten mache Bekenner und Dichter, welche du willst." — Auf die größere Weltnähe der Vorhalle weist auch eine Stelle aus der „Kirchlichen Hierarchie" des Dionysius Areopagita hin (übersetzt von Stiglmayr, München 1911, c. III, 2): „Das Äußere (der Zeremonien, die dem Empfang der Eucharistie vorangehen), die schönen Wandbilder in der Vorhalle des Heiligtums, wollen wir den noch Unvollendeten zu einer für sie ausreichenden Betrachtung überlassen."

Besonders sinnvoll ist in dieser Hinsicht der Laacher Dom gefügt (Tafel 4), indem der Front ein in spätromanisch gelockertem Stil gehaltenes Paradies vorgeordnet ist. Die Säulen dieser Vorhalle sind schlanker als die der Kirche; Doppelsäulen schaffen einen großen Reichtum und eine zierliche Anmut; die Kapitäle zeigen Blattformen, aus deren Verschlingungen Dämonen und Tiere hervorwachsen: Die Außenwelt ist in der Kunst noch wirksam mit ihren vielgestaltigen Lebewesen und mit der schwellenden Fülle ihres Seins. Ganz allmählich wird sie in die Kunst hinübergeführt. Ein wechselvoller Weg leitet von der Welt zu der weltfrohen Architektur des Atriums, von hier aus in die ernst gewölbten Gänge, die es schafft, von diesen in den Garten, in dem zwar noch einmal die Welt in ihrer Lebensfülle durchbricht, der aber doch durch die architektonische Umschließung eine weisheitsvoll klare und begrenzte Weltlichkeit gewinnt; von ihm aus steigt der überschauende Blick zu der heroischen Pracht des Hauptturmes empor, dessen königliche Wucht gemildert wird durch die frohe, naturnahe Rundung der Seitentürme. – So bestehen Kunst und Wirklichkeit an dieser Stätte einen liebenden Agon.

Die Kunst isoliert sich nun insofern von der Wirklichkeit, als sie eine selbständige und neuartige Ganzheit ist. Sie ist eine selbständige Ganzheit; was Aristoteles von der Tragödie sagt,[54]) daß sie sei *ὥσπερ ζῷον ἕν ὅλον*, gilt von jedem Kunstwerk. Es ist ein sinnvolles Ganzes, eine in sich gegliederte Einheit. Die Kunst ist eine neuartige Ganzheit, insofern sie entwirklicht ist und durch ihr besonderes Sein eine neue Ordnung schafft. Die Grundlegung dieser neuen Ordnung geschieht dadurch, daß die Kunst die Lebensnähe, das Vergängliche, das Vielheitliche und das Zufällige überwindet.

Sie überwindet die Lebensnähe zunächst darum, weil sie unter allen Umständen Darstellung der Wirklichkeit, nicht aber Wirklichkeit ist; aus diesem Grunde widersprechen Madonnenfiguren mit echten Gewändern und sicherlich Kruzifixe mit wirklichen Haaren dem Wesen der Kunst, die um ihrer Ruhe und Ordnung willen die Realität nicht duldet. Auf der Grenze zum Unkünstlerischen befindet sich wie in vielen Punkten der Barock auch darin, daß er in der Kunst die Wirklichkeit nicht unbedingt verneint, sondern bisweilen sie vorzutäuschen sucht — so wenn er durch gemalte Architektur den Anschein einer echten Architektur erwecken will und auch erweckt; er bleibt dennoch in den Grenzen der Kunst, weil die Wirklichkeit, die er

vortäuscht, Kunst ist: eine in der räumlichen Gesamtheit sinnvolle bauliche Ordnung; er überschreitet die Grenzen der Kunst, insofern er überhaupt die Tendenz zur Vortäuschung einer Wirklichkeit hat (im Gegensatz zu der sogenannten illusionistischen Malerei, die uns immer als Bild einer Wirklichkeit gegeben ist). — Entschiedener als dadurch, daß die Kunst keine Wirklichkeitsfetzen übernimmt, löst sie sich durch die Ausschaltung des Animalischen von der Realität, indem sie in der Darstellung alles tilgt, was in störender Weise an die vitale Existenz des Gegenstandes erinnert; von dem menschlichen Körper etwa, der daraufhin organisiert ist, daß er zu leben vermag, streift die Kunst all das ab, worin der vitale Zweck über die Freiheit seiner ausdrucksreichen Form einen Sieg erringt. Jeder und vor allem der schöne Körper ist befleckt durch die Notdurft des Lebens; daß er z. B. Poren hat, daß er im Frost erstarrt oder in der Hitze dünstet, spricht davon, wie sehr er an das gemeine Leben versklavt ist*). Wenn nun die Kunst den menschlichen Leib aus Marmor oder Bronze formt, so macht sie ihn damit geist-voller, indem sie ihn vom Animalischen erlöst und ihm eine höhere Reinheit gibt**). Damit begegnet sie der Gefahr, daß die Ordnung des Geistes gestört werde von der Macht des Lebens, daß die menschliche Misère eingreife in die edle und hohe Form der menschlichen Vollendung. Es ist eine Wiedergeburt in einem adäquateren Stoff, wenn der straffe, karge Leib des schönen Jünglings in der spröden Pracht des Erzes nachgebildet wird; er ist allem Makel entrückt, mit dem ihn die eigene Unvollkommenheit und die in Haß und Liebe unruhig kreisende Welt bedroht. Diese Befreiung vom Leben ist Glück, aber auch Verarmung; der Preis, mit dem die höhere Vollendung erkauft wird, ist der Verlust des Lebens, Kälte und Tod. Das macht die unlösbare Tragik

*) Man denke daran, wie Heine die menschliche Animalität ausgenützt hat, um die dichterische Ordnung zu zersprengen, so in der „Nacht am Strande", wo der Gott des Olympos verschnupft ist und Tee mit Rum verlangt.

**) Man hat sofort den Eindruck des Unkünstlerischen, wenn sich die plumpe Animalität hervordrängt, so auf einigen Bildern des Rubens, auf denen das Fleisch als fettig metzgerreife Masse gemalt ist.

der Kunst aus, daß sie eine höhere Wirklichkeit zeigt, aber gerade darum nicht die Wirklichkeit behalten darf, daß sie tot sein muß, um Kunst sein zu können. —

Die Kunst weist ferner dadurch über die Realität hinaus, daß sie die Möglichkeit hat, das Vergängliche zu überwinden. Sie kann bildhaft machen, was in der Wirklichkeit dem verwehenden Augenblick überantwortet bleibt oder nur in der enteilenden Vorstellung existiert. Freilich vermag auch die Photographie Dauer zu geben; aber zu den vielen Unterschieden, die sie überhaupt von der Kunst trennen, gesellt sich der, daß in beiden Fällen diese Möglichkeit in ganz anderer Weise ausgenutzt wird; die Grundlagen sind die gleichen, nicht aber die Ordnungen, die sich auf ihnen aufbauen; über den letzteren Punkt zu reden, ist hier nicht der Ort, da wir noch nicht von der Welt der Kunst, sondern nur von den Voraussetzungen zur Bildung dieser Welt sprechen wollen. —

Zu diesen Voraussetzungen gehört es auch, daß die Kunst das Vielheitliche überwindet. „In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem; alles verändert sich eines in das andere.“[55]) Die verschiedensten Tendenzen verbinden und verflechten sich. Umgekehrt mangelt auch wieder die Bezogenheit aller Dinge aufeinander; diese Lebensform besteht losgelöst von jener: der Mensch neben dem Menschen, der Mensch neben dem Reich der Pflanzen und der Tiere, neben der Landschaft und seiner jeweiligen Umgebung usw. Es fehlt der einheitliche Mittelpunkt, um den sich alles sichtbar schart. Das Leben wird in unendlich vielen Kreisen gelebt, die sich berühren oder sich schneiden, die konzentrisch sind oder ganz unabhängig voneinander verlaufen. Im Gegensatz dazu hat jedes echte Kunstwerk ein Mittelpunktsgesetz. Es entwirrt das Verflochtene und bindet das Gelöste. Es ist weder unendliche Reihe noch willkürliche Summe, sondern eine sinngemäß begrenzte Einheit, und zwar ist es in so vollkommener Weise eine Einheit, daß das Gesetz, aus dem das Werk sein Leben empfangen hat, auch die Teile auswählt, formt und ordnet.

In diesem Sinne ist Stephan Lochners Dombild eine geschlossene Ganz-

heit. Die Bildpersonen sind alle von einer Atmosphäre umflutet; eine bestimmte Ordnung ist verkörpert: die Gottesmutter lebt in einem Kreis der Verehrung und des Gebetes. Kein Teil widerspricht der künstlerischen Gesamtheit*); es werden nicht verschiedene voneinander gelöste Tendenzen sichtbar; das Bild ist nicht Ausschnitt, der Einheiten summiert (wie es so häufig die Photographie tut), sondern eine Einheit, die eine Vielfalt in sich befaßt.

Immer dort, wo die innere Einheit des Werkes verletzt wird, entsteht der Eindruck des Unkünstlerischen — so bei der Kirche, wenn stilistisch widersprechende Teile eingefügt sind (Freiburger Münster), bei der Plastik, wenn der Körper in sich selber widerspruchsvoll ist (Verhältnis der Beine zum Oberkörper bei Michelangelos David, der nach Realistik etwa im Gegensatz zu gotischen Figuren verlangt, aber in dieser Hinsicht die Realistik verletzt), in der Malerei, wenn die Figuren lediglich summiert werden, aber keine notwendige Einheit bilden (bei vielen Gruppenporträts) oder wenn die Komposition in sich gespalten ist, indem sie etwa in zwei unverbundene Gruppen auseinanderfällt, obwohl Verbundenheit als das Sinngemäße ursprünglich intendiert war. Damit aber diese Einheit ganz ausgeprägt wird, muß in der Kunst das Zufällige ausgeschaltet werden. Die Bildung der Natur, die Bewegung und Gruppierung der Personen, der Innenraum oder die Landschaft, in der sie sich aufhalten, Tages- und Jahreszeit, Gewandrhythmik und Gewandfarbe — all das ist im Leben von tausend Zufällen abhängig oder dem Menschen als eine Wirklichkeit gegeben, deren Änderung nicht in seiner Macht steht; ganz anders ist es in der Kunst. Jenseits von Zufall und Zwang wählt sie die Einzelheiten und kann sie so gestalten, daß sie den Sinn des Werkes mitoffenbaren**). Das ist der große Sieg, der in der Kunst gefeiert wird, daß den Dingen ihre Gestalt und ihre Umgebung nicht mehr vom Augenblick aufge-

*) Keine Figur „fällt aus dem Bild heraus", wie man sich sehr anschaulich ausdrückt.

**) Diese Seite der Kunst hat A. Stifter wohl gesehen. Ihm erscheint (im „Hochwald") Johanna, die Tochter des Wittinghausers, in einem Augenblick tiefster Beruhigung als eine unwirkliche Gestalt, „wie ein Gemälde", von dem sich sonst allein sagen läßt, was hier auch vom Menschen gilt: „Jede Falte der Schleppe liegt bewußtvoll." (Studien I, 209, Insel-Verlag.)

nötigt sind, sondern daß sie in eine solche Umgebung hineingestellt werden können, in der sie sich am reinsten aussprechen, und in einer solchen Gestalt verkörpert, die ihrem Wesen am meisten angemessen ist*).

Damit haben wir die Bedingungen gekennzeichnet, die das Entstehen einer neuen Ordnung ermöglichen. Wir beschreiben nun die formale Struktur dieser Ordnung zunächst in einer mehr negativ gerichteten Weise und dann durch den positiven Aufweis ihrer konstituierenden Prinzipien.

Zu jedem Kunstwerk gehört dies, daß es planvoll gefügt sei; es steht damit im Gegensatz zur Wirklichkeit, wo die Ausführung unserer Absichten von hemmenden Tendenzen oft beschränkt oder vereitelt wird. Kunst kann erst dann erwachsen, wenn alle Kräfte dem Gebilde dienstbar geworden sind. So gefährdet der verhauene Marmor die Ordnung des Werkes; es widerspricht der Kunst, daß sie vom Material her bedingt ist, daß die Ausführung der Gestalt an der planlosen Bearbeitung des Stoffes scheitert. In der Malerei muß die Aufteilung der gegebenen Malfläche, in der Architektur die Berechnung der Druckverhältnisse in der Weise durchgeführt werden, daß die Form, die sich entfalten soll, auch wirklich sich entfalten kann, daß die Gestaltung herrscht und nicht beherrscht wird.

Die grundlegende Eigenschaft der Ordnung, die durch das Mittel des Stoffes und durch die Bezwingung des Stoffes sich verwirklicht, besteht darin, daß sie ist, was sie sein will. Der Zwiespalt zwischen dem, was ausgedrückt wird, und dem, was ausgedrückt werden soll, wird in der Kunst nicht geduldet. Deshalb sind Runges Tageszeiten höchstens als künstlerisch, nicht aber als Kunstwerk zu bezeichnen; es ist ein formlos Unberedtes in ihnen; sie wollen über sich hinaus und bleiben in sich verfangen; sie genügen sich nicht. Noch weniger wird in der Kunst die innere Unwahrheit geduldet; das Werk muß das So-sein der Dinge geben, aber nicht nur geben wollen. In dieser Hinsicht sind die Historiengemälde des letzten Jahrhunderts fast alle zu verwerfen (Lessing, Kaulbach, Piloty usw.), weil sie Heroismus

*) Vgl. vor allem unsere Analyse der „Melancholie" und der „Drei Schwestern".

erheucheln, aber nicht heroisch sind. Auch Feuerbachs Berliner Gastmahl*) mit seinen Theaterrosen und mit seinen Wachskörpern verläßt die Sphäre des Künstlerischen.

Die Ordnung nun, die die Kunst gestaltet, ist überschaubar, geschlossen und notwendig.

In der Wirklichkeit verlieren sich die Dinge ins Weite; das Nahe kettet sich ohne Halt und Grenze an immer Ferneres. Die große Beglückung, mit der ein gestaltetes Werk das Auge beschenkt, ist nicht zum geringsten davon abhängig, daß wir in der Kunst eine ruhende Ganzheit vor uns sehen, die nicht über sich hinaus will, sondern dort, wo sie äußerlich begrenzt ist, auch innerlich begrenzt ist, die der Künstler der verklammernden Vielfalt, der unüberschaubaren Grenzenlosigkeit entrissen hat. Die Kunst hat Maß bei allem Reichtum und Klarheit bei aller Weite. Die Qual des Chaos ist in ihr besiegt. Wovor die Griechen zutiefst erschraken, vor dem *ἄπειρον*, dem *μὴ ὄν* der Materie, vor der schweifend gelösten, horizontlosen Mannigfaltigkeit, das ist in der Kunst zu heller Umgrenzung gezwungen, zu lichter Gestalt.

Damit aber diese Überschaubarkeit nicht zufällig, sondern sinnvoll sei, muß das Werk in dem Teil der Welt, den es verkörpert, eine ganze Welt verkörpern. In der Wirklichkeit treiben uns meist Not und Wunsch dazu, mehr zu sehen, als wir gerade sehen, weil wir eben keine selbstgenugsame Ganzheit sehen; wo uns aber die Betrachtung eines Ausschnitts ganz erfüllt, so daß wir nicht mehr nach einer Erweiterung des Geschauten verlangen, da haben wir den unmittelbaren Eindruck, daß dieser Ausschnitt bildhaft ist, daß es ihm entspräche, Gegenstand eines Kunstwerkes zu sein. Denn in der Kunst sehen wir nicht nur lediglich das, was wir sehen, sondern wir wünschen auch nur das zu sehen, was wir sehen. Das echte Kunstwerk ist keiner Ergänzung mehr bedürftig; es ist in sich geschlossen. Darum sind fragmentarische Werke vorkünstlerisch, aber noch keine Kunst. Freilich ist dabei zu erwägen, daß nicht fertige Werke sehr wohl unfragmentarisch, fertige aber sehr wohl fragmentarisch sein

*) Im schroffen Gegensatz zu der ersten Fassung in Karlsruhe.

können. Ein Drama wie Büchners Wozzeck ist vom Dichter zwar als Torso bezeichnet, aber sein nur andeutender, balladesk verschweigender Stil entspricht seinem innersten Wesen; so, wie es ist, genügt es sich selbst; es fertig machen, hieße es unfertig machen. Den umgekehrten Eindruck hat man bei Schillers Demetrius, der unter seinem fragmentarischen Charakter wirklich leidet. Inwiefern die Skizze vollendetes Werk, das Werk aber in nur bedingter Weise Kunst sein kann, haben wir im folgenden am Beispiel Holbeins zu zeigen (Tafel 5). Außer den innerlich torsohaften Werken sind alle diejenigen Gestaltungen, die der Erläuterung durch das Wort bedürfen, die nicht von sich aus geben können, was sie geben wollen, ohne jene letzte Fülle und Selbständigkeit, die das Kennzeichen des echten Werkes ausmacht. Allen geschichtsverbundenen Werken droht diese Gefahr; aber nur diejenigen verfallen wirklich dieser Gefahr, die die Handlung nicht so weit verbildlichen, als sie bildhaft ist. Sicherlich ist ihnen allen die Kooperation mit dem Wort notwendig; aber wenn sie Kunst sind, so bewirken sie zum Ausgleich durch ihren inneren Reichtum, daß dem Wort die Kooperation mit ihnen notwendig ist. Sie können zwar nicht die ganze Handlung, aber doch das Bildhafte der Handlung *erschöpfen*; in dieser Hinsicht können sie das Ideal der inneren Geschlossenheit erfüllen. Schließlich widerspricht auch jede noch nach Bewegung und Entwicklung verlangende Gestalt der Vollendung der Kunst. Wir führten schon früher aus, daß damit nicht gesagt sei, die Bewegung müsse von der künstlerischen Darstellung ausgeschlossen bleiben, vielmehr muß die Bewegung so beschaffen sein, daß sich in ihr ein Moment von höchster Offenbarungskraft kristallisiert, daß man sich eine Änderung nicht denken kann, ohne daß das Werk verflacht und damit ergänzungsbedürftig würde, indem es nach vollzogener Änderung eine weitere Änderung verlangte. Ganz überzufällig bildhaft sind Michelangelos rasend bewegte Schöpfungsdarstellungen (in der Sixtina), während auf vielen modernen Porträts die Bewegung nicht zu ihrer symbolischen Vollkraft entfaltet, sondern in einem zufälligen Stadium erstarrt ist (so etwa in dem unsinnig gestellten Porträt des Prin-

zen August von Preußen, das die Berliner Nationalgalerie als ein Werk von F. Krüger besitzt).

Durch ihre innere Geschlossenheit ist die Kunst besonders weit von der Realität entrückt. Die Wirklichkeit ist räumlich und zeitlich unbegrenzt — zeitlich, insofern sie das Nachher in sich einschließt, räumlich, insofern eine Einheit sich der andern angliedert; sie befindet sich in der Entwicklung und in der Entfaltung — in der Entwicklung, indem das Einzelne, der Bereicherung und der Beraubung ausgesetzt, in einer stets unfertigen Bewegung begriffen ist und nie alle Tendenzen sammelt zu einem absoluten Höhepunkt, in der Entfaltung, indem die Welt dem Zustrom neuer verwandelnder Kräfte offen steht, die das Geformte zum Stoff auflösen und aus dem Stoff neue Formen erwecken. Im Gegensatz dazu hat das Kunstwerk s e i n e n Reichtum, s e i n e Kargheit, s e i n e Ordnung; es schließt seinem Wesen nach nicht nur die Vermehrung, sondern auch die Verminderung, kurz: jegliche Veränderung aus. Es ist bedürfnislos, kugelhaft fertig, in sich notwendig. Es ist nicht zu viel da; es ist nicht zu wenig da; was da ist, ist nicht anders denkbar, als wie es da ist. Es ist bestimmt und ausgewirkt: schicksallos.

Ein Bild wie Holbeins Gesandte in London widerspricht darum der Kunst, weil es im einzelnen und im ganzen noch vielfach anders gedacht werden kann. Die Ordnung und Gewandung der Personen, Hintergrund und Umgebung, all die zur Schau gestellten Einzelgegenstände entbehren einer letzten Notwendigkeit; auch die Personen selbst sind ganz wahllos abkonterfeit — zwei Menschen, die da und dort geboren sind, dies und jenes getan haben, nicht aber zwei Menschen, die, zu einer überzeitlichen Höhe emporgerufen, eine überzufällige Haltung verkörpern, an die der Tod überhaupt nicht mehr heranreicht. — Etwas mehr vom Geschäftsgeist befreit ist das Porträt des Bischofs William Warham (Tafel 5), das weniger willkürlich ist und eine kraftvolle Ordnung wenigstens andeutet, wenn auch noch viel Unbeseeltes die Komposition belastet (Kreuz, Mitra, Buch usw.). Mehr als das Werk ist hier die Skizze, die Holbein von der Rücksichtnahme auf den Besteller befreite; wir sehen nur einen wun-

dervoll herben, in ganz wenigen großen Linien gezeichneten Kopf von monumentaler Spannung: ein wirklich bedeutendes, unvergängliches Menschenbild. —

Ist der Mensch der Wirklichkeit ein Schreitender und Bewegter, so ist der Mensch der Kunst in seiner Haltung nicht erstarrt, sondern in ihr beruhigt. Ist der Mensch der Wirklichkeit ein Handelnder und Leidender, so steht der Mensch der Kunst jenseit jeder Schicksalsfügung; er hat alles Notwendige vollbracht; er hat alles Notwendige erlitten. Ist dem Menschen der Wirklichkeit die Verwandlung in Gestus und Ausdruck, die Änderung in Ort und Haltung zugeordnet, so ist der Mensch der Kunst aus aller Bewegung erlöst, indem er, bildhaft endgültig, nicht anders sein will, als wie er ist.

Was Aristoteles über die Komposition der Tragödie sagt[56]), hat für jedes Kunstwerk Geltung: Die Teile des Werkes müssen so zusammenhängen, daß, wenn auch nur einer von ihnen versetzt oder weggenommen wird, das Ganze zerstört ist und auseinanderfällt; denn alles, was ebensowohl vorhanden wie nicht vorhanden sein kann, ist kein wesentlicher Teil des Ganzen:

„Χρὴ οὖν .. τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.“

Führt die Kunst zum ersten darum über die Wirklichkeit hinaus, weil sie das Leben der Welt bereichert, so durchbricht sie zum zweiten die Grenzen der Natur durch die Form des Lebens, mit dem sie die Welt bereichert, da sie eine wandellos gültige, in sich dauernde und in sich ruhende Ordnung verkörpert.

16. DAS WESEN DER KUNST. DER SINN DER KÜNSTLERISCHEN EIGENWELT

Diese Ordnung ist aber nur dann in sich dauernd, wenn die Gehalte, die geordnet werden, in sich Dauer haben. Dauer aber haben sie nur, insofern sie nicht der Welt, sondern einem über-

weltlichen Reich der Vollendung angehören. Die äußere Dauer wäre nicht sinnvoll, wenn ihr nicht eine innere Dauer antwortete, wenn die künstlerisch gestaltete Welt nicht einen überzeitlichen Charakter hätte. Die formale Ordnung wäre nicht sinnvoll, wenn nicht durch sie eine innerlich geordnete Welt ihren Ausdruck fände. Man schafft einen Zwiespalt, wenn man eine zufällig flüchtige Wirklichkeit in die dauernde Ordnung der Kunst hineinzwingt; denn es muß in diesem Falle als willkürlich erscheinen, daß die Kunst Dauer hat und nach einer bestimmten Ordnung verlangt. Man kann ihre Lösung von der Wirklichkeit und den formalen Aufbau ihrer Eigenwelt nur dann als sinnvoll bezeichnen, wenn man zugibt, daß sie sich deshalb von der Wirklichkeit absondert, um Überwirkliches zu verkörpern, daß ihr deshalb diese strenge unveränderliche Struktur zukommt, weil sie eine jenseit des Wandelbaren gegründete Überwelt gestaltet.

Die Kunst konstituiert eine Überwelt nach zwei Richtungen hin: einmal indem sie das natürliche Dasein bejaht und seine überweltlichen Gehalte sichtbar macht*), dann indem sie das natürliche Dasein verneint und seine Grenzen erweitert, um in das ihm übergeordnete Reich der Geheimnisse und der Wunder, des Unerhörten und des Ungesehenen, des Dämonischen und des Göttlichen einzudringen.

Sie führt die Welt über sich selbst hinaus *durch die Steigerung des Lebens, durch die Sammlung des Lebens und durch die Bannung des Vollendeten.*

Jedes echte Kunstwerk kommt aus einer Unerschöpflichkeit. Jeder Teil ist von Leben erfüllt; es gibt keine Blässen und keine toten Stellen. Bietet die Wirklichkeit oft Stunden und Strecken der Leere und der Erstarrung, so erscheint in der Kunst die ganze Welt mit atmender Bewegung beschenkt. Vergleichen wir daraufhin Raffaels Vermählung Mariä (Mailand, Brera) mit der Kopie dieses Bildes im Museum zu Caen, so können wir in besonders

*) Und zwar auf dem Wege, den Jean Paul beschreibt (in der „Vorschule der Ästhetik", Hamburg 1804, S. 7): „Mit jedem Genie wird uns eine neue Natur geschaffen, indem es die alte weiter enthüllt."

deutlicher Weise diesen Übergang von der Wirklichkeit zur Kunst beobachten (Tafel 6). Auch schon in der Kopie zeigt der ganze Bildraum an jeder Stelle ein ungemein reiches Leben, das nicht wie so häufig in der Wirklichkeit im Ödland seine Kraft verliert: in einer verfinsterten Häßlichkeit, in unrhythmischen Straßen; im Kreise erkalteter Menschen, in der Kargheit der eigenen Schicksale; man schaut in eine beglückende Weite hinein; man sieht einen machtvoll feierlichen Tempel; gewählte Gruppen beherrschen den Platz vor ihm; und im Vordergrunde sammelt sich zu schönem Bund eine ganze Schar von edlen, gehaltenen Menschen. Sicherlich gewährt dieser Raum mit seiner geordneten Lebensfülle einen übertäglich frohen Anblick; aber insofern ist er doch noch nicht ganz von allem Zwang erlöst, als das Leben geschwächt und gehemmt ist — gehemmt durch die eckige, zu massige und zu nahe Architektur des Hintergrundes, geschwächt in der vorderen Gruppe, vor allem in der starren, lebensblassen Gestalt des Priesters. Raffaels Bild dagegen ruht zutiefst in einem reifen, strömenden Überfluß, demgegenüber die Kopie geradezu als dürftig erscheint. Dadurch, daß der Tempel weiter entfernt ist und eine gerundete Form erhalten hat, verliert er alle drückende, unmelodische Massigkeit und entspricht mehr dem leis und schwer bewegten Leben der vorderen Gruppe. Dadurch, daß der Platz an Größe gewinnt, gewinnt die vordere Gruppe an Gewicht; von jeder Enge befreit, spricht sie in weichen, großen Rhythmen ihr Dasein aus. Und wie unvergleichlich lebensvoller als in der Kopie ist diese Schar! Es ist keiner da, dessen Leib nicht sänge; im Handeln und Träumen, im Schreiten und Schauen findet ein jeder in anderer Weise seine Vollendung. — So sprießt in der Kunst das Leben in immer neuer Fülle. Wo es gefriert und erstarrt, wo wir eine Armut der Phantasie erkennen, haben wir den Eindruck des Unkünstlerischen, einer nicht ganz bewältigten Aufgabe, deren Lösung die Kunst als solche verlangt. Man hat schon oft bemerkt, daß auf Leonardos Felsgrottenmadonna (im Louvre, Tafel 7) die dreifach wiederholte Bewegung der ausgestreckten Hände störend wirke; sie wirkt aber deshalb störend, weil hier der Lebensrhythmus erstarrt; die Er-

starrung aber wirkt störend, weil sie dem Wesen der Kunst widerstreitet; sie widerstreitet dem Wesen der Kunst, weil diese eine in allen Teilen lebensvolle, unverkümmerte und un-bedingte Gestaltung verlangt; auf dieser Wesenseinsicht gründet der Eindruck des Unkünstlerischen, den die Betrachtung einer lebensschwachen oder toten Stelle im Kunstwerk unmittelbar auslöst. — Die Kunst hat Armut und Tod überwunden.

Nun zeichnet die Kunst gewöhnlich nicht nur eine überall wirksame Lebendigkeit aus, sondern dazu noch eine überall wirksame gesteigerte Lebendigkeit, die sich äußern kann in glühenden Farben, in üppigen Gewändern, in hohen Architekturen, in großen und gespannten Ereignissen, in gewaltig aufragenden Menschen usw. Die Kunst kann die Realität dadurch überhöhen, daß sie einen ungeheuren Lebensreichtum entfesselt. So liegt über Homers Epen der Glanz einer fast lastenden Fülle ausgebreitet; sie sind geboren aus einem Rausch der Phantasie, aus einer strahlenden Unerschöpflichkeit. Ein ähnlich starkes, ungebändigtes Leben braust durch Donatellos Fries der tanzenden Kinder. Das ist hier das Beglückende, daß ein Mensch zu solchem Schöpfersturm emporgerissen ward, daß er einen ganzen wilden, fast chaotischen Frühling ans Licht beschworen hat, ein Finder unzähliger jauchzender Rhythmen.

Dieses reiche Leben wird in der Kunst zu höchster Dichte vereinigt und zusammengedrängt. Die Sammlung des Lebens vollzieht sich gleichsam in der Breite und in der Tiefe — in der Breite, wenn auf denkbar geringem Raum ein denkbar intensives Geschehen sichtbar wird, in der Tiefe, wenn alles seinen reinsten Ausdruck, eine ganz ausgeformte Gestalt gewinnt*). Was im Leben zerstreut ist, wird zusammengesehen; was verdunkelt ist, wird zur Klarheit geläutert; was nur schwach und unvollkommen sich ausspricht, wird zur Bestimmtheit erhoben. So ist es in einem Gemälde wie in Raffaels Sposalizio: Wir

---

*) C. F. Meyer läßt uns diesen Prozeß der künstlerischen Sammlung in seiner Novelle: „Die Hochzeit des Mönchs" miterleben, vor allem an der Stelle, wo es heißt: „Dante hielt inne. Seine Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm; aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte."

sehen einen Raum, der ganz erfüllt ist mit vollendetem Leben. So ist es in einer Plastik wie in Donatellos Relief der tanzenden Kinder: Ist das Geschehen der Wirklichkeit vielfältig zerstreut, vielfältig geschwächt und vielfältig unzulänglich, so ist in der Kunst eine letzte Bindung, eine letzte Steigerung und eine letzte Vollkommenheit erreicht. So ist es in einer Architektur wie in der Kölner Apostelkirche, wo in der Choranlage das rhythmische Geschehen seine höchste Intensität erreicht. — Eine Sammlung in der Breite und in der Tiefe finden wir bei Dürers Melancholie: einmal ist das Geschehen verdichtet, indem die Dinge, Wesen und Naturgewalten zu einer überwirklichen Einheit zusammengezwungen sind, und dann ist das Geschehen vertieft, indem Rhythmus und Komposition, Licht und Linie alle der Verkündung des Grundgehaltes dienen und nicht zufällig sind, besonders aber indem durch die weibliche Figur der Geist der Melancholie in seiner ganzen Tiefe verkörpert wird, da die Zehntausende, die ähnliches geahnt und gelitten haben, in ihr Gestalt und Namen gewinnen.

Schließlich hat die Kunst die Aufgabe, das Vollendete aus der Vergänglichkeit zu erretten und durch die Dauer des Bildes zu bewahren. Sie soll die Wirklichkeit dann ergreifen und festhalten, wenn sie einen Gipfel erreicht hat; sie soll die Wirklichkeit zu ihrer Vollendung erlösen, wenn sie sich diesem Gipfel nähert. Sie soll uns große und gültige Menschenbilder, gesetzhaft vollkommene Ordnungen vor Augen stellen. So ist durch die griechische Plastik der vollendete Leib aus Wandel und Tod errettet worden. So fand die höfische Grazie in den Reimser Engeln ihren symbolischen Ausdruck. So beschwor Giorgione die Schönheit der Venus in dem einzigen Augenblick ihrer sommerlichen Reife zu dauernder Sichtbarkeit. So gestaltet die Kunst überhaupt vollkommenes Dasein, das sie entweder in der Wirklichkeit findet und dann von ihr befreit wie von der Stätte des Todes und der Verbannung, oder das sie am Wirklichen als Mögliches erschaut und in einem zwar unwirklichen, aber zutiefst wahren Traum verkündet, mag sie nun die Schönheit des Menschen oder der Welt, das Bedeutsame und Große in den Gestalten der Plastik

und der Malerei oder in der Gliederung und den Rhythmen der Architektur verkörpern.

Das Überwirkliche jenseit des Wirklichen gestaltet die Kunst dadurch, daß sie zum Geheimnis und zum Namenlosen hinführt und ein symbolisches Abbild der Überwelt zu schaffen versucht. Sie liebt das Überraschende, Phantastische und Wundersame; in ihren höchsten Formen läßt sie uns die Geheimnisse der Welt ahnen und erleben. Aus der Freude an der Überraschung sind die Reimser Masken entstanden. Hier wird der Mensch dadurch von der Schwere und Gebundenheit der Welt erlöst, daß er im Spiel der Willkür, im Zauber des schöpferischen Drängens, eine neue tolle, mit unglaublichen Wesen erfüllte Welt sich schafft. Eine Vorliebe für das glanzvoll Phantastische hat Emil Verhaeren*) bei Rembrandt bemerkt — für brennenden Schmuck, für seltsam geformte Kostbarkeiten, für schillernd lastenden Prunk. Der Hang zum Wundersamen äußert sich im Märchen und im Epos, das von unerhörten Ereignissen, von unglaublichen Menschen und Ländern berichtet. Der Hang zum Wundersamen ist überhaupt einer der Grundantriebe zur Erfindung und Schöpfung neuer Wirklichkeiten. So entrückt uns bei der Betrachtung von Leonardos Felsgrottenmadonna (Louvre, Tafel 7) das fremde, weiche Licht und die undeutbar willkürliche und doch gesetzhafte Bildung der Natur in ein neues Reich voll unentdeckter Kräfte, in ein tief verborgenes, schwer blühendes Leben, das in einer großen Stille wie in den Abgründen des Meeres sich entfaltet hat. So erbaut Claude Lorrain am Strande der See festlich hohe Architekturen, um die ein ganzes Geschlecht groß handelnder Menschen lebt; er erfindet sich ein Land, das ganz erfüllt ist mit dem Frühlingsatem eines schönen und heroischen Daseins. Ihre eigentliche Höhe aber gewinnt die Kunst dort, wo sie bis an die äußerste Grenze der Wirklichkeit vordringt, wo sie berührt ist von der Ahnung der letzten Rätsel, von dem Wissen um letztlich entscheidende unnennbare Mächte. Einer solchen Schau des Endes entstammen die van Goghschen Land-

*) Rembrandt (Leipzig 1922) z. B. S. 36: „Man kann Rembrandt als den Maler der Wunder definieren."

schaften, in denen der dionysisch rasende Taumel der Natur zittert und brennt; ein solcher Schauder seherischen Wissens geht durch Dürers Melancholie, die Erschütterung eines furchtbaren Wissens; daß es Mächte gibt, die kein Name nennt, und Rätsel, die kein Mensch zu lösen vermag.

Die Kunst nähert sich weiter dadurch der Überwelt, daß sie ein symbolisches Abbild ihrer zu geben sucht — einmal dadurch, daß sie das Wirkliche ins Übergewaltige steigert, daß sie das Monumentale schafft (z. B. in ägyptischen Kolossalstatuen), dann indem sie Werke voll tönender Gesetzmäßigkeit bildet, durch die alle Spannungen geordnet, alle Kräfte gehalten werden (so in den triumphierend weiten und doch unendlich sicher gefügten Domen der Gotik), schließlich indem sie die Kräfte zur Harmonie vereinigt, indem sie Kampf und Frieden, Bewegung und Ruhe, Einheit und Vielheit miteinander versöhnt und aus größten Spannungen größte Ordnungen schafft (so in dem antiken Orpheus-Relief)*).

Endlich hat die Kunst den Sinn, von dem Wirken der überzeitlichen entscheidenden Weltkräfte zu künden, vom Dämonischen und Göttlichen. So ist die antike Tragödie, wie sie Nietzsche gedeutet hat, durchwaltet von den beiden Grundmächten des Dionysischen und Apollinischen. So war die mittelalterliche Kunst darauf gerichtet, heilige und gottbesessene Menschen darzustellen, das Dämonische und das Göttliche sichtbar zu machen. So haben alle Völker in ihrer Kunst darum gerungen, die Sphäre des Religiösen dem Blick des wirklichkeitsgebundenen Menschen zu erschließen; sie beschworen und bannten die Weltkräfte und empfingen mit liebender Inbrunst die Offenbarungen des Göttlichen. Darin findet die Kunst ihrem Wesen nach ihre eigentliche Bestimmung, da sie, die Dauer will, hier unbedingt Dauerndes ergreift, da sie das Überzeitliche aus dem Zeitlichen heraushebt und bildhaft macht.

*) Ich hoffe an anderer Stelle die — notwendig sehr ausführlichen, auf genaue rhythmische Analysen zu gründenden — Erläuterungen geben zu können.

17. DAS WESEN DER KUNST. ZUSAMMENFASSUNG

Die vorhin gegebene Wesensbeschreibung der Kunst möge ihre formelhafte Zusammenfassung in zwei Sätzen von Nietzsche finden, die der „Geburt der Tragödie" und dem „Willen zur Macht" entnommen sind.[57])

„Die Kunst (ist) nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit . . ., zu deren Überwindung neben sie gestellt." – „Das Wesentliche an der Kunst bleibt ihre Daseins-Vollendung, ihr Hervorbringen der Vollkommenheit und Fülle; Kunst ist wesentlich Bejahung, Segnung, Vergöttlichung des Daseins."

Wir ergänzen diese Sätze durch die Formel, daß die Kunst das Wirkliche ins Überwirkliche, das Überwirkliche ins Wirkliche verwandle. In beiden Fällen ist ein Verlust an Leben notwendig: Die Wirklichkeit muß ihr Leben aufgeben, um geordnet zu sein. Sie darf nur ihr So-sein mitteilen; das So-sein muß in eine neue Daseinsform eingehen – in die Existenz des Gebildes. Die Überwirklichkeit muß ihr Leben aufgeben, um im Begrenzten eine dauernde reinste Sichtbarkeit zu gewinnen; da die Wirklichkeit nur an wenigen Stellen und nur in wenigen Augenblicken die Vollendung und Tiefe der Überwelt ganz groß und lauter offenbart, so muß das Überwirkliche in eine andere Daseinsform eingehen; die bauliche und die bildhafte Gestaltung sind ihrer abgeschlossen ruhenden Existenz nach geeignet, das So-sein der Überwelt in inadäquater und symbolischer Weise zu verkörpern. Nur unter der Voraussetzung, daß die Kunst den Sinn hat, eine Überwelt zu offenbaren, ist ihre eigentümliche Form nicht willkürlich, sondern notwendig. Nun lehrt aber die Betrachtung der Kunst, daß diese eine neue reichere und vollendetere Welt aus dem Leben der Tage hervorbringt. Sie führt die Realität über sich hinaus; in der Kunst überhöht der Mensch sich selbst und bereitet seine Vernichtung vor. Der Künstler steht am exponiertesten Punkt der Realität und schaut gestaltend in ein überweltliches Reich. Die Kunst ist also Weg und Brücke: ein Zwischenreich.

Die Beschreibung, die wir vom Wesen der Kunst gaben, ist weit genug, um die ganze Vielfalt der künstlerischen Erscheinungen zu umspannen. Sie paßt auf Claude Lorrains Landschaften, von denen Goethe in erschöpfender Deutlichkeit sagte, sie hätten die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit, ebensogut wie etwa auf Dürers Apokalypse, deren Schöpfer die Umgrenztheit unserer Tage durchbrochen hat, um die undenkbare Gewalt des richtend anstürmenden Chaos bildhaft zu machen und bildhaft zu bezwingen. Sie paßt auf

Feuerbachs schön geordneten Kreis der Frauen von Ravenna, die in überweltlicher Klarheit ihren Weg gehen, ebensowohl wie auf jenes monumental vereinfachte Löwenbild vom Tempel der Ninmach (Babylon),[58]) in dem sich ein heroisch gesinntes Volk mit dem Zeichen eines gesteigert heroischen Lebens umgab. Kurz: sie hat für die gegensätzlichsten Werke, für die verschiedensten Zeiten und Völker Geltung. Sie umfaßt den überwirklichen Frieden der Vollendung und den überirdischen Rausch der Erdentrückten, das Spiel einer qualbefreiten, von allem Drang erlösten Anmut und den trauervollen Ernst derer, die in die Abgründe des Jenseits geschaut haben und nun an ihrem Menschtum wie an einer Bürde tragen. Sie umfaßt diejenigen, die in der Wirklichkeit das Geheimnis suchen, und solche, die aus ihr die große Ordnung emporheben. Sie bezeichnet Traum und Wirken der Bildner und der Bauleute, mögen diese nun im Dom der Gotik ihren Jubel hoch über der Erde gründen, mögen sie im Schloß des Barock eine gesteigerte Pracht und Feierlichkeit ersinnen.

Andererseits jedoch ist unsere Wesensbeschreibung so eng, daß sie einer ganzen Anzahl von Werken, mit denen die „Kunst"-geschichte sich beschäftigt, den Namen von Kunstwerken nicht zubilligen kann. Aber damit widerspricht die Wesensbestimmung ebensowenig der Kunstgeschichte wie die Kunstgeschichte der Wesensbestimmung. Die Wesensbestimmung widerspricht nicht der Kunstgeschichte, indem bei solchen Werken sich in der Abwertung beide einig sind; daß die Kunstgeschichte Geschichte der Kunst ist, auch wenn sie sich auf unkünstlerische Werke richtet, haben wir später zu entwickeln*). Ferner muß auf Grund der Wesensbestimmung von vielen Werken behauptet werden, daß sie nur in dieser und jener Beziehung künstlerisch sind – etwa in der Komposition, in der Farbenwahl, in einer gewissen Gruppe usw. Aber auch dieser Befund deckt sich durchaus mit der phänomenalen Gegebenheit: nur wenige Werke erscheinen uns schlechthin als Kunst, während wir bei vielen den Eindruck haben, daß sie nur in dieser oder jener Hinsicht zur Kunst tendieren, daß dies und nicht alles andere das eigentlich Bedeutsame an ihnen sei. Darum richten wir uns auch vielfach aus unmittelbarer Einsicht heraus auf solche Werke nicht als Ganzheit, sondern nur auf das künstlerisch Wichtige an ihnen, beachten etwa primär die Farben und nicht die Komposition, den Rhythmus und nicht die Einzelgestalt, die plastische Durchformung und nicht die Zusammenstellung, eine Gruppe und nicht die Bildgesamtheit, das Spiel von Licht und Linie und nicht den Vorwurf.

---

*) Vgl. Kunsterschließung Kap. VI.

18. DAS WESEN DER KUNST. – BEWÄHRUNG

Um unsere Bestimmung der Kunst zu bewähren und zugleich in ihrem tiefsten Ernst deutlich zu machen, suchen wir sie an einem zusammenhängenden Beispiel zu erläutern: ob die Kunst eine echte Bannung der Überwirklichkeit in die Wirklichkeit vollbringt, wird in der zugespitzten Fragestellung des Bilderstreits besonders eindringlich geprüft*). Über die folgenden Ausführungen möge man sich als Motto jene Worte geschrieben denken, die Pascal an M. de Saci richtete: „Je vous demande pardon, monsieur, de m'emporter ainsi devant vous dans la théologie, au lieu de demeurer dans la philosophie, qui étoit seule mon sujet; mais il m'y a conduit insensiblement; et il est difficile de ne pas y entrer, quelque vérité qu'on traite, parce qu'elle est le centre de toutes les vérités." [59])

Die Frage lautet: Was ist das Bild Christi und der Heiligen? Die Frage lautet **nicht**: Was ist das Bild des Vaters und des Heiligen Geistes? Und zwar lautet die Frage sinngemäß so, wie sie lautet, weil der Vater und der Geist für den Menschen tiefstes Geheimnis sind, da sie keinen Anteil an seiner Natur haben, sondern ganz der Überwirklichkeit angehören, während Christus und die Heiligen zwischen Welt und Überwelt stehen, wobei für Christus die Überwelt primär ist, insofern er der Gott ist, der Mensch geworden, für die Heiligen aber die Welt, insofern sie Menschen sind, die in Gott leben.

Wenn nun die Kunst Welt und Überwelt als anschauliche Einheit ihrem So-sein gemäß durch die Daseinsform des Bildes sichtbar zu machen vermag, so muß sie ihre edelste und höchste Aufgabe darin erblicken, Wesensbilder der homines religiosi zu schaffen, die zwischen Welt und Überwelt stehen, die Seher, Mittler und Gestalter der überirdischen Ordnung sind.

Wenn aber die homines religiosi ihrem Sosein nach an der bildhaften Darstellung Anteil haben, so ist die Verehrung des Bildes erlaubt – nicht insofern es Bild ist, sondern insofern es dieses So-sein zum Ausdruck bringt, insofern zwischen Bild und Urbild eine wesensmäßige Einheit besteht.

Bevor wir in die Erörterung der Meinungen eintreten, sind einige Vorbemerkungen nötig: Wir **schalten aus** die Frage nach den wundertätigen Wirkungen solcher Bilder und beschränken uns rein auf die Darstellung der Kunsttheorie. Wir **nehmen an**, daß Christus und die Heiligen homines religiosi waren und daß der religiöse Mensch eine letzte Realität und Wesensbestimmtheit daher empfängt, daß er aus dem lebendig geglaubten Gott sein Leben vollbringt. Wir **fragen nicht**, ob Christus und die Heiligen ihrem menschlich-übermenschlichen Wesen nach in jedem Bilde, das sie vorstellen soll, nun auch wirklich gegenwärtig sind.

*) Ich stütze meine Angaben in erster Linie auf die ausgezeichnete Arbeit von K. Schwarzlose (Gotha 1890).

Wir forschen nach der Möglichkeit, nicht nach der historischen Tatsächlichkeit einer solchen Verbildlichung. Bei all diesen Erörterungen beachten wir, daß die tiefen Spekulationen des Bilderstreits der Gefahr einer Verflachung ausgesetzt sind, wenn sich ihrer das Volk bemächtigt; man fragt dann, ob die Bilder den homines religiosi porträtmäßig ähnlich seien, nicht aber, ob ihr Wesen in ihnen sichtbar werde.

Die nach der Erlaubtheit der Bilderverehrung gestellte Frage hat man in zweifacher Weise negativ und in zweifacher Weise positiv beantwortet. Negativ hat man sich dahin entschieden, daß man sagte, es sei nicht erlaubt, das Bild zu verehren; denn das Bild verehren, heiße die Materie verehren, aus der das Bild bestehe. Darauf hat man folgendes erwidert: Die Verehrung gilt nicht dem Stoff, sondern der im Stoff verwirklichten Gestalt, nicht dem Dasein, sondern dem Sosein des Bildes. „Bereits Anastasius Sinaita und Leontinus hatten aufs entschiedenste abgelehnt, daß die Verehrung der Christen bei Kreuzen und Bildern dem Stoffe gelte.“ [60]) Dann aber ist auch die Materie von göttlicher Kraft durchstrahlt; sie ist dadurch geweiht, daß sie ein so erhabenes Wesen zur Darstellung bringt, daß sich Christus in die Stofflichkeit hineinbegeben und einen Leib angenommen hat. So sagt Johannes Damascenus: „Ich achte, verehre und bete die Materie an, durch welche mein Heil geworden ist. Ich verehre sie nicht wie Gott, sondern wie mit göttlicher Kraft und Gnade erfüllt.“ [61]) Wenn damit die Gründe dieser Gegner entkräftet waren, so blieb noch eine andere Gruppe übrig, die darum die Bilderverehrung verwarf, weil das Bild nur eine Erinnerung an Christus sei, aber an seinem Wesen keinen Anteil habe. Darauf ist zu erwidern: Sicherlich gibt es bloße Erinnerungsbilder, die Christus vorstellen wollen oder sollen, die aber keine wesensmäßige Verbindung mit ihm haben. Sie haben aber dann keine wesensmäßige Verbindung mit ihm, wenn sie überhaupt kein Leben bannen, sondern nur Leben vorspiegeln, wenn sie rein äußerlich beschreiben, aber nicht berührt sind von der Glut seines Wesens. Solche Bilder verhalten sich zur echten Darstellung ähnlich wie der Schauspieler, der eine Tragödie mimt, zu dem Menschen, der eine Tragödie lebt. Dieser Fall ist in der Theorie, soweit ich sehen kann, nicht ausdrücklich erörtert worden. Wohl sagt man, daß dem Bild die Verehrung nur σχετικῶς gebühre [62]), d. h. auf Grund seiner Beziehung zu dem Vorbild, aber man ist sich nicht darüber klar geworden, daß vielleicht überhaupt keine echte Beziehung zu irgendeinem Leben, geschweige denn zum Leben des Vorbildes besteht, wie etwa die heutigen Andachtsbilder zwar eine Beziehung zu religiösen Dingen vortäuschen, aber überhaupt keine Verbindung mit Wirklichkeiten gefunden haben. (Statt dessen aber scheint die Theorie einen andern juristisch weit zugespitzteren Fall zu berücksichtigen: Das Bild ist von Leben erfüllt, dieses Leben ist denkbar hoher Art, bleibt aber in den Grenzen eines gewaltig menschlichen Seins. Wenn nun dieses Bild als

Christusbild verehrt wird, so erscheint das dem gläubigen Volk als eine Gotteslästerung. Vielleicht erkennen wir diese Überzeugung, wenn auch in veräußerlichter Form, aus einem Bericht des konstantinopolitanischen Historiographen Theodor wieder; nach ihm „vertrockneten einem Maler beide Hände, weil er auf den Wunsch eines Griechen ein Bild Christi nach dem Muster des Zeus gemalt habe".)[63]) Freilich muß zugegeben werden, daß die Abbildlichkeit wirklich in zweifacher Weise beschränkt ist; erstens sind Bild und Original in ihrem Sosein nicht dasselbe, sondern es besteht nur ein *ὁμοίωμα*. Vor allem wird Christus in seinem Wesen immer nur teilhaft und in der Teilhaftigkeit noch inadäquat gesehen. Darum ist eine unerschöpfliche Zahl echter Christusdarstellungen möglich; jede Zeit erschaut ihn in einer anderen unersetzlichen Weise. Die Kunst als Gestaltung der Überwelt in der Welt ist im ganzen eine unendliche, nie abzuschließende Aufgabe. Dann aber kann auch das schlechthin Unsichtbare nicht in die Kunst eingehen. Sie zeigt die Überwirklichkeit von der Wirklichkeit aus; so wurde immer betont, „daß der Logos niemals nach seiner unsichtbaren und unbegreiflichen Natur, sondern stets nur, insofern er Fleisch wurde und sichtbar in die Heilsökonomie eintrat, gemalt und abgebildet worden sei".[64]) Im übrigen erscheint mir die Erinnerungstheorie in sich zwiespältig. Denn was entscheidet darüber, ob ein Bild ein echtes Erinnerungsbild ist? Es kann doch nicht gleichgültig sein, welches Bild man als Christusbild bezeichnet; das eine ist als mehr oder minder adäquat gegeben als das andere. Was aber ist das Maß für den Grad der Adäquation? Offenbar die Soseins-Ähnlichkeit mit dem göttlichen Vorbild, das *ὁμοίωμα* mit dem *πρωτότυπον*. Damit aber ist die Gegnerschaft gegen die Bilderverehrer illusorisch geworden.

Wenden wir uns nun den positiven Antworten zu, so begegnen wir einer ersten von absoluter Radikalität, die sich in der Behauptung äußert: Es ist erlaubt, das Bild zu verehren; denn in ihm ist Christus selber seinem Dasein nach gegenwärtig. Diese Anschauung hat die Kirche aufs schärfste bekämpft, und zwar nicht nur theoretisch; denn sie verwarf alle gemeißelten oder gegossenen Bildwerke[65]), weil sie durch ihre Körperlichkeit das Volk allzu leicht über die fundamental verschiedene Daseinsform von Kunst und Wirklichkeit, von Bild und Urbild hinwegtäuschen konnten. Dazu betonte sie ausdrücklich, daß das Vorbild in das Abbild nicht *κατὰ τὸν τῆς οὐσίας λόγον*, sondern *καθ' ὑπόστασιν* eingehe, daß in der Weise des Daseins ein absoluter Unterschied bestehe, daß aber das Bild den Gehalt der Person, ihr Sosein, vermitteln könne.

Daraus ergibt sich die Lehre der griechischen Kirche. Die dargestellte Person ist von ihrem Bilde niemals *καθ' ὑπόστασιν*, sondern nur *κατὰ τὸν τῆς οὐσίας λόγον* geschieden.[66]) Dieser Lehre liegt folgende Theorie zugrunde: Jedes *πρωτότυπον* trägt seine *εἰκών* in sich. Das *πρωτότυπον* ist die schöpferische Idee, die sich in der Materie ausprägt. Jede *εἰκών* ist

nur stofflich vom πρωτότυπον getrennt.[67]) Die Folgerungen, die man aus dieser Lehre zieht, gipfeln darin, daß es erlaubt sei, das Bild zu verehren – zwar nicht φυσικῶς, sondern nur σχετικῶς, da nur dem Original die Verehrung οὐσιωδῶς gebührt. „Christus hat φύσει, das Bild dagegen erst σχέσει ein Anrecht auf die Proskynese"[68]) – Christus in seiner Existenz, das Bild nur als Darstellung Christi. „Infolgedessen ist auch das Bild nur so lange verehrungswürdig, als es die Ähnlichkeit mit dem Original aufweist; sobald sich das ʻὁμοίωμαʼ von der ʻὕληʼ entfernt, kommt jede ʻπροσκύνησιςʼ in Wegfall."[69]). Sonst aber gilt der Satz des Basilius: „Ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει" – Die dem Bild gezollte Ehre geht auf das Urbild über.

Von hier aus kommen die griechischen Väter zu einer Definition der Kunst, die, in ihrer ganzen Weite, d. h. losgelöst von den spezifisch religiösen Darstellungen, verstanden, wohl geeignet ist, das Wesen der Kunst erschöpfend zu bezeichnen: „Τῶν θείων χαρακτήρων ἔκγονα καὶ ἀποτυπώματα καὶ εἰκόνες ἐμφανεῖς τῶν ἀπορρήτων καὶ ὑπερφυῶν θεαμάτων." — „Ἀληθῶς ἐμφανεῖς εἰκόνες εἰσὶ τὰ ὁρατὰ τῶν ἀοράτων." — „Ἡμεῖς δὲ αἰσθηταῖς εἰκόσιν ἐπὶ τὰς θείας, ὡς δυνατόν, ἀναφερόμεθα θεωρίας" (Dionysius Areopagita). — „Πρὸς ὁδηγίαν γνώσεως καὶ φανέρουσιν καὶ δημοσιεύουσιν τῶν κεκρυμμένων ἐνενοήθη ἡ εἰκών" (Johannes Damascenus).[71]) Die sichtbaren Gestaltungen führen zur Schau des Unsichtbaren; die Kunst wurde ersonnen zur Sprengung der Welt, zur Versinnlichung einer höheren, sei es nun bestehenden und in der Welt geahnten, sei es ersehnten und durch sie geschaffenen Ordnung.

Wie die Sonne das Prisma durchleuchtet, so durchstrahlt die Überwelt in der Kunst die Welt. Einerseits ist die ganze Fülle der Sonne nicht hineingeströmt; d. h. die Kunst ist eine unzulängliche Darstellung der Überwelt – abgeblaßt und erkaltet; andererseits wird die Einheit des Lichts durch das Prisma gebrochen und in vielfältig gedämpfte Farben zerlegt; d. h. in der Kunst wird die Überwelt nicht als Einheit sichtbar, sondern sie wird in teilhafter Weise immer neu und von immer anderer Seite aus betrachtet.

Wie die Sonne ihre Strahlen in einen finsteren Wald einfallen läßt, so leuchtet die Überwelt in der Welt außerhalb der Kunst auf. Wohl atmet der Wald in der Wärme der Sonne und lebt durch sie; so ruht auch die Welt im Göttlichen und besteht nur durch seine Kraft. Aber die Strahlen der Sonne bleiben oft für lange Zeit unsichtbar oder brechen nur hier und dort hervor; sie werden von dem Laub verdunkelt oder glühen nur flüchtig auf, um bald wieder von den windbewegten Massen der Blätter verdrängt zu werden. Nicht alle Lebewesen erblicken sie, die vielen nicht, die sich unter Blättern und Wurzeln verbergen und im Boden wühlen. Nur wenige, die hoch auf den Wipfeln leben, spüren unmittelbar ihre

schaffende Glut; den andern erscheint sie als falbes Leuchten. Und in den Niederungen ist das goldene Licht getrübt von den Dünsten der Erde. Vor allem aber ist kein Wesen so klar und in sich gefestigt, daß es ein dauerndes Gefäß des Lichtes zu sein vermöchte. So ist auch das Göttliche auf Erden nur flüchtig sichtbar; nur in mattem Glanz erscheint es den Vielen, und nur von wenigen wird es erschaut.

Der Künstler nun gleicht dem Menschen, der in dem Walde umhergeht, suchend, wo ein Wesen vom Licht getroffen sei. Und wenn er eines findet, so birgt er das Leuchten in eine Form, die hell ist wie Kristall, reinigt es von den Dünsten der Erde, die es trüben, und errettet es in seiner Reinheit und Bestimmtheit zur Dauer, indem er es in der ruhenden Form des Werkes niederlegt. Er weilt bei allen Wesen, bei denen der Tiefe und bei jenen, die hoch oben leben, um zuletzt voll kühner Kraft die Wipfel der Bäume auseinanderzubiegen und in der Darstellung des Göttlichen die Sonne unmittelbar zu erschauen, von der Überfülle des Lichtes gesegnet und doch auch geblendet, so daß das Werk im Dunkel des Waldes als Sonne erscheint, vor der Sonne aber als eine blinde Scherbe. –

Von hier aus verstehen wir vielleicht die unerhörte Leidenschaft, mit der nicht nur die Theologen, sondern auch die Fürsten und das Volk an dem Bilderstreit teilgenommen haben. Fast allen Historikern ist diese gewaltige Erregung unverständlich gewesen, und sie suchten zur Staatsaktion der Fürsten umzudeuten, was in Wirklichkeit ein Kampf um religiöse Prinzipien war; mag auch Leo III. den Bilderdienst verboten haben, um sich den Mohammedanern gefällig zu erweisen, so vollzog sich doch die Abwehr des Volkes, der Mönche und der Kirchenväter jenseit aller Politik; Schwarzlose scheint mir richtig den Bilderstreit als den Kampf der griechischen Kirche um ihre Freiheit zu deuten. Denken wir daran, worum es sich für den religiösen Menschen handelte: Die Verknüpfung der Überwelt mit der Welt, die in der Kunst wirklich zu sein schien, wurde in ihrer Realität geleugnet; die Brücke zwischen Diesseits und Jenseits, die man in der Kunst zu finden hoffte, sollte ein Wahngebilde sein. Damit aber war die Kirche fast im Herzen verletzt; denn es macht einen entscheidenden Wesenszug der ganzen katholischen Kirche aus, daß sie nicht dort den fernen Gott sieht und hier den erdgefesselten, durch eine jähe Kluft von ihm getrennten Menschen, sondern daß sie ein objektives Zwischenreich lehrt, das vom Menschen zu Gott hinführt. Es ist bezeichnend, daß mit der Konzentration des Protestantismus auf das Verhältnis von Gott und Seele dieses Zwischenreich zerstört wurde; die Zahl der Sakramente und die Lehre von ihrem Wesen wurde angetastet; die Bilderverehrung wurde nicht mehr geduldet; der Mensch starb den Sinnen nach ab und versenkte sich geschlossenen Auges in sein Inneres. Wirklich besteht ein gewisser Zusammenhang zwischen der Lehre von den Sakramenten und jener Auffassung vom Wesen der Kunst. Die Kunst steht

für den Rechtgläubigen natürlich an Rang weit unter den Sakramenten, da hier die Gnade unmittelbar von Gott her in den Menschen einströmt und ihn zum Gefährten Gottes adelt. Trotzdem ist insofern eine deutliche Gemeinsamkeit vorhanden, als beide eine Fülle stets offener Wege zwischen Welt und Überwelt schaffen, da sie die Welt mit einem Reich umgeben, das über der Wirklichkeit und unter der Überwirklichkeit liegt. –

Es ist nicht unwichtig, festzustellen, welche Menschen für den Bilderdienst eingetreten sind. Drei Gruppen heben sich deutlich hervor: 1. Die Träger der griechischen Tradition; 2. die Frauen; 3. die Mönche.

Es läßt sich vor allem aus den theoretischen Grundvoraussetzungen nachweisen, wie sehr man im Geiste Platons und der Neuplatoniker dachte. Dann aber ist es vielleicht auch mehr als ein Zufall, daß grade eine Athenerin, die schöne Kaiserin Irene, eine entscheidende Bedeutung im Bilderstreit gewonnen hat, daß grade sie an dem gegnerisch gesinnten kaiserlichen Hof trotz des Verbotes ihres Gemahls und unter Mißachtung großer persönlicher Gefahren dem Bilderdienste treu blieb. Vielleicht war auch sie noch mit dem Strahlenauge des Hellenen beschenkt, dem sich das Göttliche vorzüglich in der Sphäre zwischen Welt und Überwelt offenbarte; vielleicht erkannte und liebte sie in besonders tiefer Weise die Kunst als Mittlerin des Unsichtbaren.

Ebenso scheint es bedeutungsvoll zu sein, daß im Bilderstreit die Frauen ungewöhnlich stark hervortreten. Zweimal ist die Entscheidung zugunsten der Bilderfreunde durch das Eingreifen von Frauen bewirkt worden: durch die Kaiserin Irene im Konzil von Nicäa (787) und durch die Kaiserin Theodora im Konzil von Konstantinopel (842). Ferner können wir die besondere Anteilnahme der Frauen aus einem Bericht erschließen, der über eine kaiserlicherseits angeordnete Bildzerstörung handelt: Als der Abgesandte des Kaisers, „den Bitten des umstehenden Volkes – es waren vornehmlich Frauen – kein Gehör schenkend, eine Leiter bestieg und mit einer Axt in das Antlitz dieses hochgefeierten Bildes schlug, da stürzten die wütenden Weiber die Leiter um und brachten ihn zu Tode.“ [72]) – Sollte sich in dieser leidenschaftlichen Teilnahme nicht ein besonders tiefes Verständnis für das Wesen der Kunst ausdrücken? Die Frauen haben zu der rein noetischen Sphäre weniger Zugang; sie sind dem sinnlich Nahen verbunden und haben in bevorzugter Weise die Fähigkeit, am Leib die ganze Fülle der Seele abzulesen. So ist es ein Weg, auf den gerade sie gedrängt sind: daß sie zum Unsichtbaren durch die Sichtbarkeit der Kunst gelangen. Wurde nun die Kunst als Vermittlerin des Überirdischen geleugnet, so war ihnen damit eine Brücke zum jenseitigen Ufer zerstört, die gerade sie beschreiten konnten und beschreiten mußten. An dem Schmerz derer, die beraubt werden sollten, mögen wir den Wert dessen begreifen, was geraubt werden sollte.

Endlich waren die Mönche eine der entscheidenden Kräfte im Bilderstreit. „Weil es vornehmlich auf Rechnung der Mönche zu setzen war, daß das Volk in heimlicher Anhänglichkeit an die Bilder erhalten wurde, suchte Kopronymus den ganzen Stand auszurotten.“ [73]) Nun waren aber die Schöpfer der religiösen Bilder meistens Mönche. Sicherlich verfertigten unter ihnen viele die Bilder in ganz äußerlicher Weise; sicherlich waren viele Bilder nur Illustrationen, aber keine lebensvollen Werke. Trotzdem – glaube ich – müssen wir annehmen, daß die meisten Mönche echte Gestalter, echte Vermittler des Übersinnlichen im Sinnlichen waren. Zwar hat man sich in einigen Kreisen daran gewöhnt, von mittelalterlichen Klöstern als von Bilderfabriken zu sprechen; aber ganz abgesehen davon, daß die Neuzeit im ganzen geneigt ist, die Dinge zu niedrig statt zu hoch zu lokalisieren, spricht auch der Geist aller Äußerungen dagegen, die wir aus Klostergemeinschaften besitzen, vor allem das innige religiöse Leben der meisten uns erhaltenen Codices. Die Mönche wußten sicherlich in ihrer Mehrzahl um das fundierende Ereignis der Kunst; sie haben bei der Gestaltung plötzlich das Göttliche aus der Nähe gespürt; sie haben es zu bleiben beschworen; sie haben ihm mit dem glühenden Eifer ihrer liebenden Frömmigkeit in der Form der Kunst eine Stätte bereitet. Die geheimnisvoll leuchtenden Farben, in denen sie ihre Bilder – uns nicht erreichbar und nicht nachahmbar – malten, sind ganz durchdrungen von dem Geheimnis, das den Bildschöpfer bei der Formung berührt haben muß; sie sind an die Grenze der Wirklichkeit getreten und wurden überwältigt von der erdfernen Ordnung und Fülle, von dem unsagbaren Licht des Überirdischen.

DIE KUNSTBETRACHTUNG DES BEWUSSTEN MENSCHEN

III. TEIL

KUNSTERSCHLIESSUNG

1. THEORIEN DER KUNSTERKENNTNIS

Aus den vorangehenden Ausführungen ergibt sich die Besonderheit des Objekts, auf das die Kunsterschließung sich richtet. Nun fragt es sich, wie man die Besonderheit des Objekts im Einzelfalle erkennen kann, ob überhaupt das Wesen des Kunstwerkes eindeutig faßbar ist. Max Scheler hat in seinem Buche über „Wesen und Formen der Sympathie" eine ausführliche Darstellung der Fremdwahrnehmung gegeben, worin er zu dem Ergebnis kommt, daß „jeder das Erleben der Mitmenschen genau so unmittelbar (und mittelbar) erfassen kann wie sein eigenes."[1]) Die Theorien der Ausdruckswahrnehmung, die Scheler behandelt, haben auch auf die Erkenntnis der Kunst ihre Anwendung gefunden, wurden aber noch durch andere ergänzt — auf Grund des veränderten Tatbestandes, daß die Kunst der Wirklichkeit nachgeordnet ist. Die Probleme, die Scheler erforscht, haben auch auf dem Gebiet der Kunsterkenntnis Geltung; darüber hinaus aber stellt die Kunst eine Reihe von neuen Fragen — ihrem besonderen Wesen gemäß. Die Probleme sind die gleichen, soweit es sich um das Verstehen leiblicher Ausdruckssymbole handelt. Die neuen Probleme sind dadurch geschaffen, daß in der Kunst auch Gliederung, Rhythmus, Farbe,

daß die ganze Form Symbolcharakter besitzt. Daraus ergibt sich für den Betrachter die Aufgabe, die Prägung des Werkes in ihrer Gesetzlichkeit als Ausdruck einer bestimmten geistigen Haltung zu begreifen, den Symbolwert der Form zu erfassen*). Fragen wir nun, wie uns der Gehalt des Werkes in seiner Totalität gegeben ist.

Wir unterscheiden eine erste Theorie, die die Erkenntnis der Beziehung zwischen Symbol und Symbolisiertem auf ein rein zufälliges Erfahrungswissen gründen will.[2]) Man stützt sich dabei auf folgende Überlegung: Ein Wesen A vollzieht die Handlung X (z. B. ein Mensch schilt heftig). Die Handlung X erzeugt in seiner äußeren Erscheinung die Veränderung x (es zeigt sich auf der Stirn eine scharfe Falte). Nun machen wir die Annahme, zwischen X und x bestünde eine wesentliche Beziehung und nehmen diesen einmaligen Zusammenhang als konstant an. Indem sich unser Erfahrungsschatz bereichert, sammelt sich allmählich ein immer größeres Kapital von Merkmalen für Vorgänge an. Finden wir nun in der künstlerischen Darstellung eine Erscheinung x, so verbinden wir sie sofort mit der Handlung X. Vielleicht aber hat der Künstler gar nicht an eine Handlung gedacht:

„Es ist also, was wir schlechthin Leben der Natur nennen, eigentlich ihre Belebung durch die Vorstellungen... Eine langfingerige, sehnige Hand in voller Ruhe erinnert so sehr an das Bild der sich ausstreckenden, zugreifenden Hand, daß sie an sich für uns die Tendenz des Greifens und die damit weiter zusammenhängende Körperempfindung ausdrückt ... Auf diese Weise gelangen bestimmte Formen zum Ausdruck innerer Vorgänge, obschon sie in gar keiner Bewegung gedacht sind, weil sie an Formen in Bewegung erinnern."

Vielleicht auch, daß die Erscheinung x gar nicht von der Handlung X bedingt ist, daß z. B. die Stirnfalte lediglich von dem besonderen Knochenbau herrührt:

„Der Kerl mit seinen starken Kinnladen kann ein schwacher Mensch sein, die langfingerige sehnige Hand steif und ungeschickt zum Greifen."

*) Wie wir es an den Beschreibungen von Michelangelos Propheten, von Dürers Melancholie und von Palmas Schwestern erläutert haben (Philologie Kap. VI, Wesenslehre Kap. XII).

Danach bliebe also die Deutung der Kunst als Ausdruck prinzipiell der Willkür unterworfen. Gegen diese Anschauung ist hauptsächlich einzuwenden: Wir verstehen den Ausdruck unmittelbar, greifen aber nicht auf zufällige Erfahrungen zurück. Wäre es zur Ausdruckswahrnehmung unbedingt nötig, vorher ein Kapital von Merkmalen für äußere Vorgänge angesammelt zu haben, so könnte das Kind nur in den allerengsten Grenzen Ausdruck erfassen, und wir könnten es nur so weit, als der gegebene Ausdruck sich deckt mit einer vorhergegangenen Erfahrung. Nun läßt sich aber beim Kinde schon in der Mitte des ersten Lebensjahres ein differentes Verhalten auf differente Ausdruckseinheiten der Elterngesichter feststellen. „Aus diesen und ähnlichen Tatsachen folgern wir, daß ‚Ausdruck' sogar das Allererste ist, was der Mensch an außer ihm befindlichem Dasein erfaßt."[3]) Dann aber erinnert uns auch durchaus nicht jeder Ausdruck, den wir wahrnehmen, an eine frühere Erfahrung, sondern wir nehmen vermöge der Ausdruckssymbole immer neues Leben wahr. Weiterhin erfassen wir im Symbol das Symbolisierte, setzen aber nicht erst hypothetisch einen Zusammenhang zwischen diesem und jenem. Lipps stellt ganz richtig dar[4]):

„Ich sehe nicht die Verschiebung am Auge und stelle mir daneben den Stolz vor, sondern unmittelbar in jener Verschiebung, die ich sehe, ist mir der Stolz gegeben, so sehr, daß ich sage, ich sehe den Stolz im Auge."

Nach der empiristischen Theorie wäre die richtige Ausdruckswahrnehmung reiner Zufall. Denn wer hält mich davon ab, eine Nebenerscheinung y mit der Handlung X zu verbinden? In der Aktion ändert sich doch die Erscheinung des Menschen in mannigfaltiger Weise; der Zornige z. B. kann, außer daß er die Stirne furcht, sich auch noch aufrecken, oder er kann eine durch das Zürnen nicht im geringsten motivierte Nebenbewegung ausführen; wie finde ich dann aus der Fülle denkbarer Beziehungen die Relation x—X heraus? — Das Phänomen lehrt, daß ich ursprünglich gar nicht alle möglichen Merkmale betrachte, sondern nur diejenigen, in denen sich der Ausdruck darstellt. — Ferner bestimme ich die Merkmale nicht so schematisch, wie die Theorie es will, indem ich etwa in der ge-

furchten Stirn immer einen Ausdruck für eine stolze Gesinnung erblicke. Sie ist mir im Gegenteil auch der Ausdruck der Sorge, der Vergrämtheit usw. Ich erlebe das Symbol nicht so formal, wie es die Theorie darstellt, sondern ganz individuell — von der Gesamtpersönlichkeit des vor mir stehenden Menschen aus. Das aber beachtet diese Lehre nicht, daß man das Wesen eines Menschen nicht durch die Addition einer Reihe von Einzelzügen versteht, sondern daß umgekehrt die Einzelzüge erst von der gesamten Person aus in ihrem Ausdrucksgehalt begriffen werden. Das Ausdruckssymbol bleibt eigentümlich schattenhaft, wenn man es von der Gesamtperson ablöst. Es wird erst durch diese mit letzter Bestimmtheit erfüllt; ich weiß noch wenig, wenn ich weiß, daß jemand so oder so ausgesehen hat; ich weiß erst dann etwas Greifbares, wenn ich weiß, daß dieser so ausgesehen hat. Nach der atomistischen Theorie aber würden wir niemals ein Wesensbild von einem fremden Menschen gewinnen, sondern nur einzelne Tatsachen gleichsam als Farbflecken auf der Palette unseres Bewußtseins auftragen können. Schließlich ist diese Theorie gegenüber dem Ausdrucksganzen viel zu eng; wie mir z. B. die Komposition in der „Melancholie“ zum Ausdruckssymbol werden kann, über solche und ähnliche Fälle enthält sie nichts.

Eine geringe Modifikation bringt die Erinnerungstheorie, die besagt, daß ich mich beim Anblick einer künstlerischen Wirklichkeit einer analogen tatsächlichen Wirklichkeit erinnere und daß ich jene nach dieser beurteile. Darauf ist zu entgegnen, daß die Frage nur verschoben ist, da sie nun lautet: Wie verstehe ich denn in der Realität die Ausdruckssymbole? Weiterhin bleibt ungewiß, woran ich die Ähnlichkeit erkenne, wenn sie nicht rein photographischer Natur ist? Woran erkenne ich überhaupt jenseit der äußeren Ähnlichkeit — der vitalen, sozialen oder handlungsmäßigen — die innere geistige Verwandtschaft? Doch nur an den Ausdruckssymbolen; damit ist aber vorausgesetzt, was als Problem erschien: daß zwischen Symbol und Symbolisiertem ein Zusammenhang besteht und daß dieser am Symbol unmittelbar erfaßt wird. — Gegen diese Theorie hat Simmel mit Recht zwei

weitere Einwände erhoben[5]) gelegentlich seiner Ausführungen über die Beseeltheit der Rembrandtschen Porträts:

„Wenn uns das seelische Bild des Ephraim Bonus oder des Jan Six mit sicherer Deutlichkeit (wenngleich nicht in begrifflicher Ausdrückbarkeit) entgegenleuchtet, so ist es eine ganz und gar unsinnige Vermutung, Erfahrung hätte uns gelehrt, daß Menschen dieses bestimmten, hier malerisch fixierten Aussehens durchgehends eine so und so bestimmte Seelenverfassung besäßen. Weder habe ich je Personen gesehen, die dem Bonus oder dem Six zum Verwechseln ähnlich sahen, noch wäre es erträglich, die überzeugende Korrelation zwischen Erscheinung und Innerlichkeit etwa aus verstreuten Erfahrungen über einzelne Bestandstücke solcher Persönlichkeiten zusammenzuleimen."

Endlich ist auch diese Theorie viel zu eng. Wie soll mir etwa der Ausdruckswert der Architektur gegeben sein? Wie soll ich z. B. erkennen, daß die romanische Architektur vom Geist des hierarchischen Ordo gefügt ist, daß in der westfälischen Baukunst der Geist der Landschaft klar und gesteigert sichtbar wird? —

Eine besondere Erklärungsweise der Ausdruckswahrnehmung stellt die Reproduktionstheorie dar. Diese erläutert den Vorgang in folgender Weise: Ich reproduziere die Bewegung des dargestellten Gegenstandes (in Wirklichkeit oder nur in innerer Nachahmung); damit reproduziere ich ein eigenes Erlebnis, das an jene Bewegung geknüpft war, und lege das so reproduzierte Erlebnis in den Gegenstand hinein. Müller-Freienfels sagt darüber[6]):

„Der imaginativ motorische Typus strebt danach, durch nachahmende Muskelinnervation sich vor einer Statue in die sich darin ausdrückende seelische Stimmung zu versetzen."

Darauf ist zu entgegnen, daß die Theorie in mannigfaltiger Weise dem Phänomen widerspricht. Zunächst reproduziere ich im Akt des Verstehens kein eigenes Erlebnis.[7]) Wenn ich das Bild des Gekreuzigten sehe, so brauche ich nicht die Todesnot zu erleben, um die Todesnot zu verstehen. Weiterhin reproduziere ich im Akt des Verstehens kein eigenes Erlebnis. Nach dieser Theorie könnte ich nur solche Erlebnisse erfassen, die ich selber schon einmal gehabt hätte. Ich kehrte also immer zu mir selbst

zurück; statt ein Fremdes zu finden, fände ich nur immer mich.[8]) Damit aber beginge ich eine der schlimmsten Sünden des Historikers: daß ich mein Erlebnis in die Vergangenheit hineinverlegte. Es muß zugegeben werden, daß unsere Zeit wirklich zu solchen Entstellungen neigt, daß einige Geschichtsforscher die wenig schätzenswerte Vorliebe haben, zwischen modernen und vergangenen Tatbeständen ein Gleichheitszeichen zu setzen.

Wie diese Tendenz bei der Betrachtung der hellenischen Antike sich äußert, mögen einige Beispiele zeigen. Henry van de Velde begnügt sich noch mit der Behauptung einer Parallele, wenn er in seinen „Essays“ ausführt[9]): „Das Grauen vor dem unendlichen Nichts, das die Griechen zu dem zügellosen, entschlossenen Kultus des Lebens trieb, findet bei uns ein Gegenstück in dem Entsetzen vor der Langeweile.“ Die Restaurants erscheinen ihm „als Hospitäler unserer Kümmernisse und unseres Spleens; die uns bedienenden Kellner als die geschulten Krankenwärter unserer Langeweile.“ – Bei Zeller[10]) erscheint Sokrates als „ein liebenswürdiger Gesellschafter“. – A. Stahr glaubt[11]), mit *ἐλευθεριότης* meine Aristoteles die antike und moderne Kavalierstugend; als das antike Muster eines Kavaliers und Gentlemans erscheint ihm Alkibiades. – Müller-Freienfels entdeckt sogar eine Gleichheit zwischen englischer und griechischer Philosophie[12]): „Rhythmisch nenne ich alle in regelmäßigen, nicht zu großen Intervallen wiederkehrenden Erregungen des Nervensystems. *Ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων* definierten bereits die Griechen.“

Ferner beachtet die Theorie nicht, daß der Ausdruck eines Gegenstandes nicht d u r c h den Mitvollzug, sondern i m Mitvollzug der dargestellten Bewegung gegeben ist. Der Mitvollzug s c h a f f t nicht das Nacherleben, sondern l ö s t e s l e i c h t e r a u s. Man unterscheidet bei der Bewegungsnachahmung ganz deutlich zwei verschiedene Stadien: man ahmt eine Bewegung mechanisch nach; dann bleibt sie eine unlebendige Nachzeichnung; man erfaßt ihren Sinn, und dann zuckt durch sie gleichsam der Blitz des Verstehens und gibt ihr die rechte Form. Im letzten Falle aber ahmt man nicht mehr nur sklavisch das optische Bild nach, sondern man führt eine individuell nuancierte Bewegung aus, die der gesehenen sinngemäß, aber nicht wörtlich entspricht*). Es

*) Scheler, Wesen und Formen der Sympathie, S. 7: „Ahmen wir z. B. (unwillkürlich) eine Gebärde der Furcht oder der Freude nach, so wird die Nachahmung

ist ein beliebtes Mittel der Karikatur, Ausdrucksbewegungen fremder Personen streng nachzuahmen und sie dadurch lächerlich zu machen. Jede individuelle Organisation hat ein individuell durchstrahltes Reich von Symbolen. Der Ausdruck der Grazie, der A angemessen ist, führt in der bloßen Übertragung bei B lediglich zur Grimasse. Wenn aber statt der Nachahmung eine sinngemäße Übertragung stattfindet wie beim Übersetzen von einer Sprache in die andere, so ist als vor der Nachahmung gegeben vorausgesetzt, was durch die Nachahmung gegeben werden soll: daß man nämlich den Sinn der Ausdrucksbewegung erkannt habe. Aber ganz abgesehen von diesen Unstimmigkeiten, verwickelt sich die Theorie dazu noch in eine Reihe von Aporien: Was mache ich, wenn mir die Bewegungsnachahmung mißglückt oder unmöglich ist? Scheler hat gezeigt, „daß wir Erlebnisse z. B. an Tieren verstehen können, deren Ausdrucksbewegungen wir auch der bloßen ‚Tendenz' nach nicht nachzuahmen vermögen, z. B. wenn ein Hund durch Bellen ... seine Freude ausdrückt."[13]) Was mache ich bei der Darstellung einer Vielheit von Personen? Ich brauche doch nicht zunächst die Bewegung aller nachzuahmen, ehe mir der Ausdruck gegeben ist; vielmehr erfasse ich zunächst den Gesamtcharakter des Bildes, und erst dann forsche ich nach den einzelnen Momenten, die diesen Charakter konstituieren. Was mache ich bei solchen Darstellungen, deren Ausdruck nicht in einer Bewegung, sondern in einer Haltung gegeben ist? Was nützt die Theorie der Bewegungsnachahmung beispielsweise bei Boticellis Simonetta? Und doch vermag ich auch diese Gestalt in ihrem Wesen zu erfassen; ich weiß z. B., daß ihres Lebens Kreise sich nicht mit denen der Raffaelischen Frauen decken, daß sie kostbar spät, ein zitternd schmerzliches Leben ist — von einer wehen Schönheit, wie sie nur der nahe Tod verleiht.

Die Theorie beachtet eben nicht, was uns das Phänomen lehrt: daß uns der Ausdruck vor der Nach-

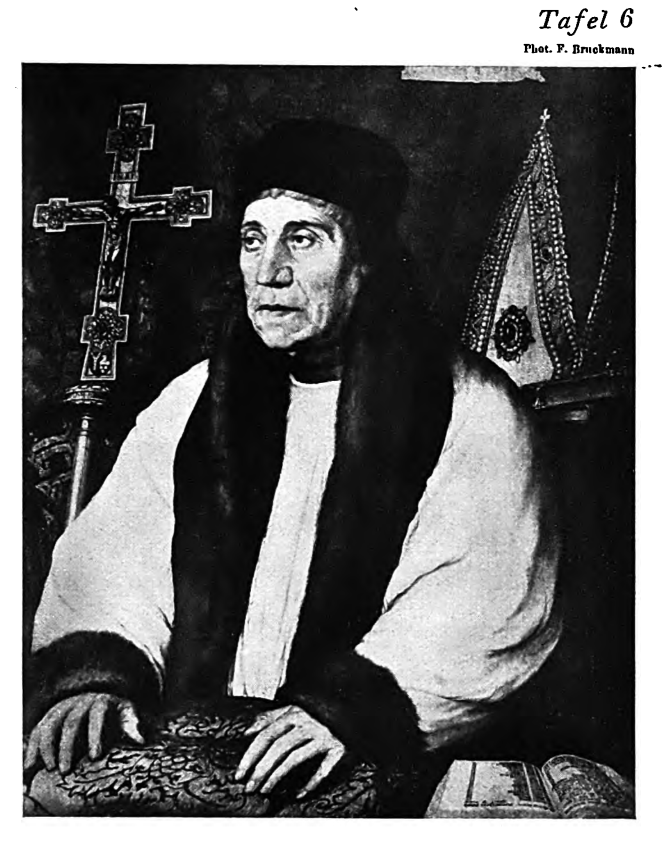
---

nie bloß durch das optische Bild dieser Gebärde ausgelöst, sondern immer erst dann tritt der Nachahmungsimpuls ein, wenn wir die Gebärde bereits als Ausdruck der Freude oder der Furcht erfaßt haben."

Tafel 6

Phot. F. Bruckmann





Skizze — Holbein / Bischof Warham — Porträt

ahmung der Ausdrucksbewegungen und ohne sie gegeben ist*).

Die Reproduktionstheorie wird überwunden und zugleich fortgesetzt durch die Theorie der Wesensgleichheit — überwunden, insofern man zugibt, daß das Symbolisierte am Symbol unmittelbar verständlich ist, fortgesetzt, insofern man glaubt, man könne nur diejenigen Erlebnisse des Fremd-ich erfassen, die man selber schon gehabt habe.

So führt Simmel aus:[14]) „Wer nie geliebt hat, wird den Liebenden nie verstehen... In irgendeiner Umbildung scheint also bis jetzt doch die Wiederholung der im anderen vorgehenden Bewußtseinsakte mit dem Verständnis seiner verbunden und für dasselbe unentbehrlich." Allerdings schränkt er später ein: „Die Grenze, an der unser Verständnis von Personen versagt oder zweifelhaft wird, liegt also keineswegs da, wo die Deckung unseres persönlich gelebten Denkens, Erfahrens und Fühlens mit dem der historischen Persönlichkeit endet, sondern reicht, wenn auch nicht unbegrenzt, so doch jedenfalls ein Stück weit über diese Deckungslinie hinaus."

Nun ist aber zu erwägen, daß ich auch andere Erlebnisse verstehe als die eigenen (es ist nicht so, daß nur der Mörder den Mörder usw. verstehen könnte). Dazu aber bleibt unklar, wo die Grenze des Verstehens liegt, wenn es überhaupt über die Sphäre des eigenen Wesens hinausreicht.

2. DAS ERKENNEN DER KUNST

All diesen Theorien gegenüber glauben wir an folgenden Grundthesen festhalten zu müssen: Zwischen Symbol und Symbolisiertem besteht ein Zusammenhang, der nicht hypothetisch gesetzt wird, sondern wesensmäßig begründet ist. — Am Symbol ist das

*) Müller-Fr. stellt ganz richtig den zur Bewegungsnachahmung neigenden Betrachter als einen besonderen Typus dar. — Die sich allgemein gültig dünkende Reproduktionstheorie findet bereits eine vorwissenschaftliche Widerlegung. Die Vorstellung, daß sich ein vergilbter Gelehrter vor der Mona Lisa „durch nachahmende Muskelinnervation in die sich darin ausdrückende seelische Stimmung zu versetzen" sucht, löst eine anders geartete Muskelinnervation aus, die sich vielleicht am besten mit Homers Versen beschreiben läßt (Ilias I, 599):

ἄσβεστος δ'ἄρ' ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν,
ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα.

Symbolisierte ohne Schluß unmittelbar zu erfassen. — Jeder Mensch kann prinzipiell das Ausdrucksreich in seiner ganzen Breite, aber in individuell verschiedener Tiefe verstehen.

Der letzte Satz bedarf einer weiteren Ausführung. Die Tiefe des Verständnisses ist abhängig von der Wertsphäre, in der der Ausdruck liegt und in der man selber lebt. Nicht allen sind alle Erlebnisse in ihrem tiefsten Gehalt verständlich. Der Bauer vor der „Mona Lisa" und der Durchschnittsmensch vor der „Melancholie" sind zweifelhafte Figuren. Hier gilt der Satz, daß die persönliche Artung einen auswählenden und beschränkenden Faktor bildet. Die Erlebnissphären (vital, geistig, religiös usw.), die der eigenen Erlebnissphäre gleichgeordnet oder untergeordnet sind, die sich mit ihr decken oder von ihr umfaßt werden, haben die meiste Aussicht, adäquat wahrgenommen zu werden. Wenn aber das Wesen des Werkes einer weit höheren Wertschicht angehört als das Wesen des Betrachters, so wird das Werk nur noch in den Grenzen verstanden, die sich ergeben, wenn man es auf die Ebene des Betrachters transponiert. Nur der allgemeine Charakter ist gegeben, und zwar in verschiedener Tiefe gegeben (Freude, Kraft, Trauer usw.); aber die ganze individuelle Fülle des Werkes wird nur so weit erkannt, als der Betrachter — der Möglichkeit nach — diese Gehalte zu leben vermag, und wird um so weniger erkannt, je größer der innere Abstand des Werkes vom Betrachter ist.

In der Breite kann also von jedem das ganze Reich der Symbole verstanden werden; ihr allgemeiner Sinn ist allgemein gegeben; dagegen erschließt sich ihre einmalig individuelle Bedeutung ganz nur denjenigen, die diesem Leben gleichgeordnet oder übergeordnet sind, die es als wesensverwandt begrüßen oder mit ihrem geistigen Horizont als einen Teil ihres Wesens umspannen. Wer ganz im Vitalen aufgeht, wird nicht den geistigen Menschen wirklich verstehen; wohl aber wird der geistige Mensch den vital Gebundenen verstehen, und beide werden ihresgleichen relativ adäquat erfassen; der religiöse und prophetische Mensch wird den ganzen Umkreis menschlichen Erlebens umschließen und um alle Tiefen zutiefst wissen, weil er alle Tiefen in sich hat.

Über das adäquate Verstehen des fremden Lebens gelten folgende spezielle Sätze:

1. Je gleichgültiger für mich das symbolisierte Erleben ist, je weniger fruchtbar sich die Erkenntnis dieses Lebens für mich persönlich gestalten würde (man drückt sich recht anschaulich aus: je weniger es mich an-geht), desto geringer ist auch die Aussicht, es in adäquater Weise zu erfassen. Dieser Satz gilt für das sphärisch gleich- oder untergeordnete Leben. Daß es sphärisch gleich- oder untergeordnet sei, ist nur die erste Bedingung für eine wahre Erkenntnis; sie wird ergänzt durch die zweite, daß es mir persönlich „nahe steht".

2. Für das sphärisch übergeordnete Leben gilt der Satz, daß das Wesensbild des zu Erkennenden um so blasser wird, je mehr das zu Erkennende dem Erkennenden übergeordnet ist. So wird der krasse Nützlichkeitsmensch den Naturwissenschaftler besser verstehen als den Philosophen, den Philosophen besser als einen religiösen Menschen, der aus Liebe zu Gott Armut und Askese wählt. Im letzten Falle ist die Spannung so groß, daß das Verständnis notwendigerweise äußerst vage bleibt.

3. Ein volles Verständnis ist prinzipiell bei den Erlebnissen gegeben, die der persönlichen Welt zubestimmt sind. Freilich darf man unter den Erlebnissen der persönlichen Welt nicht nur Erlebnisse der eigenen Person verstehen; es ist nicht so, daß wir nur „des Selbsterlebten Widerschein" erkennten; vielmehr können die Erlebnisse der persönlichen Welt solche der Eigenwelt, der Gegenwelt und der Du-Welt sein.

Die Erlebnisse der Eigenwelt sind nicht Wiederholungen eigener Erlebnisse. Im Gegenteil ist immer dort, wo ich mich selbst in einer künstlerischen Schöpfung wiederzufinden glaube, die Gefahr einer Verkennung besonders groß, indem ich dann dazu neige, das Werk in meine Erlebnisgrenzen einzuspannen, es nach meinem Ebenbild umzuformen*). Die vermeintlich größte Nähe zum Objekt erzeugt oft die faktisch größte Ferne vom Objekt. Es muß eine gewisse Spannung bestehen bleiben, indem etwa die Werke Schicksalsmöglichkeiten, Ausgestaltungen und

*) Vgl. die Auffassung des Werther: Natürl. Kunstbetr. Kap. IX.

Kristallisationen der eigenen Person zeigen, indem sie ihr verwandt bleiben und dennoch fern sind.

Die Erlebnisse der persönlichen Welt können solche der Gegenwelt sein, d. h. einer fernen, vielleicht feindlichen, nicht aber nur fremden Welt. Die Fremdwelt berührt die persönliche Welt überhaupt nicht; sie existiert gleichsam unter dem Horizont des Betrachters. Die Gegenwelt steht ihm „entgegen“; sie ist Polarität oder sogar kämpfender Widerspruch. Das Wissen um die Fremdwelt ist höchstens ein Wissen um ihr Dasein, nicht aber um ihr Sosein; vielfach kommt es jedoch nicht einmal zu dem Wissen des Nichtwissens, sondern schlechthin zu gar keinem Wissen. Das Wissen um die Gegenwelt ist bestimmt, ein Wissen um ihre Gehalte; ein Wissen darum, daß diese Gehalte ganz anders sind als die der Eigenwelt, daß diese vielleicht von jenen verneint werden. So hat Gundolf vielleicht gerade wegen der Gegnerschaft Kleists zu der Welt, die George als Ordnung verkündet, den Dichter so umfassend zu erschauen vermocht.

Die Erlebnisse der persönlichen Welt können endlich solche der Du-Welt sein, d. h. der brüderlich nahen, zur Selbstverwirklichung helfenden Welt. In diesem Sinne ist des Deutschen Liebe zum Süden eine Liebe zur Du-Welt, zu dem ergänzenden, nicht aber widerstrebenden Gegensatz der eigenen Person. Aus der Liebe und aus dem Gegensatz zur Du-Welt haben Goethe und Winckelmann, haben Nietzsche und George den Süden erkannt und vergegenwärtigt.

So beruht das adäquate Verstehen des fremden Lebens — im Gegensatz zu Simmels Meinung — nicht so sehr auf der Kongruenz mit dem eigenen Erleben als auf der Verwandtschaft mit ihm, die Nähe und Ferne zugleich in sich befaßt. Wilhelm von Humboldt hat dieses Verhältnis in folgenden Sätzen angedeutet: [15])

„Jedes Begreifen einer Sache setzt als Bedingung seiner Möglichkeit in dem Begreifenden schon ein Analogon des nachher wirklich Begriffenen voraus, eine vorhergängige, ursprüngliche Übereinstimmung zwischen dem Subjekt und Objekt. Das Begreifen ist keineswegs ein bloßes Entwickeln aus dem ersteren, aber auch kein bloßes Entnehmen vom letzteren, sondern beides zugleich. Denn es besteht allemal in der Anwendung eines früher vorhandenen Allgemeinen auf ein neues Besonderes. Wo zwei

Wesen durch gänzliche Kluft getrennt sind, führt keine Brücke der Verständigung von einem zum andern, und um sich zu verstehen, muß man sich in einem anderen Sinne schon verstanden haben."

Immer aber besteht eine Spannung zwischen dem persönlich Erlebten und dem neu zu Erlebenden; es kommt nicht einfach zu einer Deckung. Wodurch diese Spannung am fruchtbarsten wird, wann die höchste Möglichkeit einer adäquaten Erkenntnis gegeben ist, soll erst bei der Betrachtung der Kunstmythologie weiter verfolgt werden; vorausdeuten aber und gleichzeitig zusammenfassen möge das Wort des Plotin:[16])

Οὐ γάρ ἂν πώποτε εἶδεν ὀφθαλμὸς ἥλιον, ἡλιοειδὴς μὴ γεγενημένος.

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken;
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

Nicht Sonne ist unser Blick, aber sonnenhaft; eine Welt der Sehnsucht und des Verzichtes, des Traumes und der schöpferischen Liebe liegt zwischen dem, was sonnenhaft, und dem, was Sonne ist.

Diese allgemeinen Entscheidungen haben wir zu beachten, wenn wir uns im folgenden ein Bild von der Wesensgestalt des Historikers zu machen versuchen. Indem wir dem Vollzug des Wahrnehmungsaktes nachgehen, prüfen wir die günstigste Erkenntnismöglichkeit, die Sicherung, die Voraussetzung, die Art und den Stil der Kunsterkenntnis, um schließlich die Bedingungen für das Verständnis der formalen Werte zu untersuchen.

Was das Verhältnis des Erkenntnissubjekts zum Erkenntnisobjekt betrifft, so garantiert jene oben bezeichnete Mitte zwischen Verbundenheit und Gelöstheit am ehesten eine adäquate Erkenntnis. Es ist nicht richtig, daß derjenige am besten die Geschichte sieht, der noch ganz in ihr lebt; wer in der Tradition lebt, ist sich nicht ihrer ganzen Tiefe und Einzigartigkeit bewußt. Es ist nicht richtig, daß derjenige am besten die Geschichte sieht, der ihr völlig unberührt und teilnahmlos gegenübersteht; dies zu glauben, war ein Irrtum der vergangenen Wissenschaft,

die als Bedingung für die größtmögliche Objektivität eine höchste Fremdheit des Gegenstandes und eine höchste Uninteressiertheit des Betrachters ansetzte*). Beides für sich genommen, führt nicht zur Wesenserschließung — sondern das letzte zur bloßen Tatsachenhäufung, das erste zu einer kindlich unbeholfenen, gleichsam stammelnden Erkenntnis. Aber beides zusammengenommen, gewährleistet eine tiefe Erkenntnis. Nur derjenige versteht ein Volk, dessen Leben eins ist mit dem des Volkes; nur derjenige erkennt es ganz, der sich zugleich von ihm gelöst hat und ihm betrachtend gegenüber-steht. Die Tradition muß vom Betrachter verloren sein und zugleich auch wieder für ihn einen personal schlechthin notwendigen Besitz bedeuten.

So erscheinen grade wir besonders dazu befähigt, das christliche Mittelalter zu sehen; die umfassende Geschlossenheit seiner Weltdeutung ist ein Besitz, der uns fehlt und der uns zugleich personal zubestimmt ist. – In ähnlicher Weise vermochte gerade Burckhardt die Renaissance als das Zeitalter der Persönlichkeit zu beschreiben. Er schaute nach der Größe jener vergangenen Menschen aus, weil Europa nach solcher Fülle durstete; er liebte die Renaissance als die Erlöserin von menschlicher Flachheit und Schöpferohnmacht: sie war für ihn Du-Welt. Zugleich aber war er ein edler europäischer Individualist und ihr somit zutiefst verbunden: sie war für ihn Eigenwelt. Endlich stand er auf der Grenze zu einer neuen Epoche; er schaute in der Todesstunde der individualistischen Weltanschauung zurück auf ihren Ursprung und auf einen langen überwundenen Weg; er war sich der ganzen Problematik einer solchen Zeit bewußt und überprüfte sie mit skeptischem Blick: sie war ihm Gegenwelt.

Diese günstige Konstellation der Erkenntnis wird aber nur für denjenigen Historiker fruchtbar, der die ausgesprochene Tendenz hat, die Vergangenheit nicht durch die Gegenwart, sondern nur von der Gegenwart her zu erklären. Er muß ein kritischer Geist sein, der sich der Gefahr einer Milieudeutung jeden Augenblick bewußt ist und immer wieder das Gefundene daraufhin überprüft, ob nicht eine Vermischung des Eigenen mit Fremdem

*) Wie sogar noch der feinsinnige Vöge geglaubt zu haben scheint, da er sich in den „Anfängen des monumentalen Stiles“ (S. XV) äußert: „Viollet-le Duc war vielleicht eine zu lebendige Persönlichkeit, um ein Historiker ersten Ranges sein zu können.“

stattgefunden hat. Das aber ist nur eine negative Bestimmung über die Art des Geschichtsforschers.

In positiver Weise ist er dahin gekennzeichnet, daß er eine möglichst weite Dimension des Erlebens hat. In Trockenheit und Gutmütigkeit darf sich sein Wesen ebensowenig erschöpfen wie in zitternd ungreifbarer Schwarmgeisterei, in plumper Unkultiviertheit ebensowenig wie in einer artistischen Décadence. Es bedarf vielmehr eines menschlich reinen, hellen und weiten Geistes, einer Leidenschaft erlebenden und Leidenschaft weckenden Natur; es bedarf eines gewissen Maßes menschlicher Größe, wie es auch wirklich all unseren bedeutenden Historikern eigen war und wie es um so selbstverständlicher ist, wenn man sich der Objekte ihrer Erkenntnis, der Kunstschöpfer und der Kunstwerke, bewußt bleibt, die von pedantischer Bravheit und von ungewichtiger Oberflächlichkeit, von der geistigen Dumpfheit und vom geistigen Virtuosentum gleichweit entfernt sind. Man muß begreifen, daß Erkennen nicht erlernbar ist, daß es kein Schema gibt, das, einmal verstanden, nur immer wieder angewandt zu werden brauchte, um jede beliebige Erkenntnis über künstlerische Dinge zu gewinnen; vielmehr wollen die Kunstwerke er-schlossen, vom betrachtenden Menschen erobert sein; ihrer Kraft gegenüber bedarf es einer besonderen Kraft beim Betrachter, damit er sie bezwinge. Nietzsche sagt mit Recht: [17]) „Glaubt einer Geschichtsschreibung nicht, wenn sie nicht aus dem Haupte der seltensten Geister herausspringt!" Das also ist eine der entscheidenden Bedingungen für die Möglichkeit einer tieferen Geschichtserkenntnis, daß der Historiker erlebnisstark und erlebnisweit sei, nicht aber, daß er alle jene Erlebnisse selbst schon einmal gehabt habe, die er in der Geschichte findet. Unerläßlich nötig ist zweierlei: zum ersten, daß er jenseits von Mattheit und Stumpfheit, jenseits von aller personalen Substanzlosigkeit den Gestalten und Ereignissen der Welt im Sturm des Ja und des Nein, der Sehnsucht und der Erfüllung mit innerer Intensität begegne und antworte, und dann, daß er einmal in individueller Weise die wesentlichen Sphären des Menschlichen durchmessen habe und vor allem einmal von dem Einbruch eines neuen Lebens

überwältigt und von einer Ahnung der letzten Weltkräfte berührt worden sei; er, der von Geburt und Schöpfung, von dem Ringen um die Vollendung künden soll, muß für seine Person eine andere Neugeburt, ein anderes Ringen um die Vollendung erlebt haben.

Dagegen befähigt ihn das bloße Nacherleben an anderen als persönlichen Erlebnissen teilzuhaben; das ist die Erkenntnisart, die dem Historiker entspricht. Scheler hat gezeigt,[18]) daß das Nacherleben weniger ist als Mitgefühl, da es in der Sphäre der Erkenntnis bleibt, daß es aber mehr ist als ein bloßes Wissen um das Erlebnis des andern, mehr als ein bloßes Urteil über das Vorhandensein eines Erlebnisses, insofern die Qualität des fremden Gefühles fühlend erfaßt wird, allerdings „ohne daß es in uns hinüberwandert oder ein gleiches reales Gefühl in uns erzeugt wird".

Die Fähigkeit des Nacherlebens verbindet sich bei dem bedeutenden Historiker mit einem eigentümlichen Anschauungsstil. Er muß das besitzen, was Pascal den „esprit de finesse" genannt hat. Er muß einen ausgeprägten Sinn für die konkrete Ganzheit haben. Ein logisch mathematischer Historiker ist ein Unding; man kann seinen Erkenntnissen nur mit Mißtrauen begegnen. Denn der Lebensganzheit gegenüber reicht die logische Erkenntnis von Gesetzen und rationalen Formen nicht aus. Sie ist gleichsam nur linear und zeichnet Gerüste; nun ist aber ein Kunstwerk kein Begriffsgefüge, sondern eine lebensvolle Einheit, nicht System, sondern Organismus. Schon als Stilphänomen steht deshalb ein Buch wie Simmels Rembrandt in einem deutlichen Gegensatz zu dem geschichtlich dargebotenen Erkenntnisobjekt. Die logisch begrifflichen Kategorien sind für das Verständnis von Lebensganzheiten ungenügend. Die Werke sind immer in sich vielheitlich, insofern sie Gegensätze enthalten und umspannen sowie eine reiche Wirklichkeit vor Augen stellen; sie sind nicht von einem eindeutigen Begriff gestaltet, sondern einem Lebenskern entwachsen, der immer mehr und anders ist als die Summe dessen, was sich begrifflich über ihn aussagen läßt. Es ist für den Historiker der Kunst unerläßlich, daß er primär mit

den Augen, nicht aber mit der Ratio lebe: „Il n'est question que d'avoir bonne vue; mais il faut l'avoir bonne." Es bedarf nur eines hellen, eindringenden Blickes; aber wirklich hell muß das Auge sein. Denn das Konkrete ist in seinem Reichtum nur mit äußerster Wachheit und Zartheit zu begreifen. Es bedarf der Wachheit — eines Geistes, der auch vom Schauer berührt wird, der auch die leiseste, nur keimhafte Bewegung erspäht und empfindet; es bedarf der Zartheit — eines Geistes, der mit Umsicht und mit Liebe den Gegenstand im Licht seines Blickes birgt, der den ganzen liebwerten Reichtum eines geliebten Gegenstandes auf einmal denkend umschließt: „L'autre que l'on peut appeler de finesse,... a une souplesse de pensée qu'il applique en même temps aux diverses parties aimables de ce qu'il aime*)." Damit ist natürlich in keiner Weise einer Geschichtsschreibung der Ausrufezeichen, des Schwalls und der Lyrik das Wort geredet. Mit Absicht wiesen wir auf Pascal hin, dessen Begriff des esprit de finesse eine taktvoll adelige Welt voraussetzt; mit der morgendlich unverschwommenen Klarheit, mit dem gewählten Maß und der gezügelten Leidenschaft der Finesse ist rhetorischer Überschwang und schmelzender Elegienton schlechthin unvereinbar. Eine ganz andere Ausdrucksweise ist ihr angemessen: das lebensdichte Wort und der rhetorisch herrscherliche Satz, wie wir beides bei Pascal finden. Der esprit de finesse muß sich nun beim Historiker verbinden mit dem esprit de géométrie. Die Erkenntnis der gesetzmäßigen Zusammenhänge, die Ordnung des Gegebenen und die Scheidung des Ähnlichen verlangt einen zuchtvoll scharfen Verstand. Ist dem nur logischen Historiker zu mißtrauen, so fordert nicht weniger der gar nicht logische Historiker die Kritik heraus, der sich lediglich auf seine „Augensinnlichkeit" verläßt, der andeutet, statt beschreibt, vage spürt, statt scharf begrenzt, der das Denken für den Feind der Betrachtung hält, damit aber die Werke zu Schöpfungen der Gedankenlosigkeit degradiert. Sicherlich, die Intelligenz, die den

*) Daß sich dieser erkenntnistheoretische Satz in Pascals Schrift: „Sur les passions de l'amour" findet, daß also hier ein Zusammenhang zwischen Liebe und Erkenntnis geahnt wird, soll uns im Schlußteil dieser Arbeit noch beschäftigen.

Historiker auszeichnen muß, ist ganz anderer Art als die rein logische, wie wir sie etwa bei Kant überprägt sehen. Es ist eine Intelligenz, die letztlich bestimmt ist von dem esprit de finesse, die von ihm eine eigentümliche Dynamis und Wärme empfängt.

Gerade diese Art der Verstandesschärfe ist für uns heutige Menschen besonders schwer sichtbar. Uns ist das Denken gleichbedeutend mit dem logisch mathematischen Scharfsinn, der nicht von der ganzen Person getragen wird und die ganze Person ergreift, sondern lediglich Gehirn verlangt. Es erscheint uns fast als paradox, von einer Leidenschaft des Denkens zu reden. Pascal besaß diese Leidenschaft des Denkens; sie war ihm als ein unschätzbares Erbteil von seinem Volk und von der katholischen Kirche überkommen*). Man lese etwa in den „Pensées“ die berühmte „Wette“; eine höchste Bestimmtheit des Ausdrucks und eine höchste Umsicht der mathematischen Ordnung ist bedrängt von einer heißen Kraft, die einmal ganz unverhüllt sich äußert – an jener Stelle, wo es heißt, daß er vor und nach einem solchen Gespräche betend auf den Knien liege**).

So nimmt denn der Historiker eine eigentümliche Mittelstellung ein: Wir sahen, daß er nicht nur ein Logiker ist; wir stellten bereits früher dar, daß er nicht nur Fakten konstatiert und sammelt; wir fügen hinzu, daß er auch nicht in der Art des Künstlers die Dinge anschaut und gestaltet. Alles drei muß ihm eignen: der Tatsachengeist, insofern er forschender Philologe ist, der Geist der Geometrie, insofern er die Wesensordnungen und Gesetzeszusammenhänge mit den Mitteln und in der Weise der Wissenschaft zu erfassen sucht, der Geist der Feinheit, insofern er das ganze ungelöste und drangvolle Leben schauend ergreift und in Worte bannt.

Bei den modernen Historikern finden wir meistens den Tatsachengeist

---

*) Über die Leidenschaft der juristischen Form in der katholischen Kirche vgl. C. Schmitt, Römischer Katholizismus und politische Form (Hellerau-Verlag 1923).

**) Ja, wir können das Paradoxon noch mehr auf die Spitze treiben, wenn wir behaupten, daß eine frühere Zeit auch bei den Frauen jene Leidenschaft des Denkens fand. Die spanischen Lustspiele des 17. Jahrhunderts (Molina, Calderon und Moreto) sind mit so heller Intelligenz gefügt, die Frauen handeln und sprechen mit einer geradezu mathematischen Klugheit und doch auch mit solcher Lebensglut, daß sie, manchem Historiker der Neuzeit gegenübergestellt, ihn nicht nur durch ihren esprit de finesse, sondern dazu noch durch ihren esprit de géométrie beschämen müßten, der vom esprit de finesse mit einer heißen Lebendigkeit beschenkt ist.

einseitig ausgeprägt; Simmel, sahen wir, ist besonders von dem Geist der Geometrie bestimmt; bei den Romantikern dagegen (vor allem bei Novalis und Fr. Schlegel) gibt der Geist der Feinheit den Ausschlag. Aber bei einer Reihe von gegenwärtigen Historikern zeigt der Denkstil jene Einheit, von der wir sprachen. Burckhardt, Justi und Wölfflin weisen sich schon dadurch, ganz abgesehen von den Inhalten ihrer Erkenntnisse, als echte Historiker aus. Burckhardt verband einen vorbildlichen Eifer beim Prüfen der Tatsachen mit einer ausgeprägten Klugheit des wissenschaftlichen Ordnens und Gestaltens; aber durchstrahlt und belebt war bei ihm all dieses durch den esprit de finesse, der ihn im ‚Cicerone' eine so gestalthaft große Sprache reden ließ.

Diese leibhafte Sprachbildung, die dem organischen Gebilde des Werkes einzig adäquat ist, diese schöpferische Kraft, die den Historiker das lebensvolle Wort finden läßt — nicht irgendeinen Ausdruck, sondern den suggestiven Ausdruck, dieser Wesenszug verbindet ihn mit dem künstlerischen Menschen. Und noch ein anderes scheint ihm einen Platz zwischen Wissenschaftler und Künstler anzuweisen:

Daß er die besondere Fähigkeit hat, die Symbolwerte der Form zu verstehen. Nicht die Erfassung des Ausdrucks am leiblichen Zeichen, sondern die Erfassung der formalen Symbolwerte macht das schlechthin Eigentümliche des Historikers, den Kern seiner Begabung, aus. Gerade auf diesem Gebiet liegen seine Entdeckungen; gerade hier verlangt der Betrachter nach einer besonderen Führung. Nun scheint aber zu diesem Verständnis der Form vor allem ein solcher Mensch befähigt zu sein, der zwischen Künstler und Wissenschaftler steht. Zweierlei ist jedenfalls bedeutungsvoll: daß man immer wieder behauptet hat, nur Künstler könnten über Künstler urteilen*), und daß eine ganze Reihe von großen Historikern schöpferisch begabt gewesen sind — als Bildner, Dichter oder Sprachgestalter überhaupt. Herder[19]) macht es sich allzu leicht, wenn er einwendet, für den Fall, daß nur Künstler über Kunst reden sollten, dürften Köche nur für Köche kochen usw. Die sicherlich übertriebene These, gegen die er ankämpft, hat doch ein relatives Recht. Vielleicht

*) Es ist natürlich nicht so, daß nur, wer im Bilden sich versucht hat, über die bildende Kunst reden solle usw.; es kommt lediglich darauf an, daß der Historiker überhaupt Sinn für das Gestalten habe; wo er ihn bewährt — ob im Dichten oder Bilden, ob im werkbeschreibenden Wort bei der Ausprägung des Geschichtsbildes (wie Winckelmann oder Justi), das hat nur eine sekundäre Bedeutung.

erkennen wir ihre Berechtigung, wenn wir die schöpferische Begabung der bedeutenden Historiker nicht als Zufall hinnehmen, sondern als wesensmäßig begründet (z. B. bei Herder, Lessing, Schlegel und Gundolf). Sie waren nicht Künstler, sondern nur künstlerisch gerichtet, und gerade darin scheint ihre Befähigung zur Kunstdeutung zu liegen. Denn wirkliche Künstler sind selten dazu geeignet. Entweder teilen sie nur das Lehrbare und Erörterbare, das technisch Handwerkliche mit und schweigen über all das, was in der ursprünglich gegebenen unersetzlichen Schöpferkraft seinen Grund hat, oder aber sie deuten mit kindhaft magerem Wort das Wesen der Gebilde, um deren Formung sie ringen und die sie gestaltet haben. Andererseits fehlt dem unkünstlerischen Menschen, der nie die Tat der Formung vollzogen hat (und sei es auch nur an einem dürftigen Gebilde), das rechte Verständnis für die Überwindung und Gestaltung der Wirklichkeit, die sich in der Kunst ereignet; die formale Anlage erscheint ihm allzu selbstverständlich, weil er nie vor die Wahl gestellt war; er ist sich nicht der tausend Möglichkeiten bewußt geworden, die zur Gestaltung sich darbieten und aus denen der Künstler die sinnvolle und notwendige verwirklicht. Wir haben hier dasselbe Verhältnis wie bei der Frage, ob Traditionslösung oder Traditionszugehörigkeit für die Erkenntnis der Tradition die beste Voraussetzung bilde. Der Nur-Künstler gleicht dem, der die Tradition schafft und lebt, der Nicht-Künstler dem andern, der ihr völlig fernsteht. Die Ferne des Nicht-Künstlers und die Nähe des Künstlers sind für den Historiker beide erforderlich. Er muß unkünstlerisch sein, um das Ereignis des Schöpfertums durch den persönlichen Abstand von ihm als die große, erlösende Tat zu begreifen; er muß Künstler sein, um an dem Leben eines Gestalters teilzuhaben und es mitzuvollziehen. Gerade aus dem Versuch der Kunstschöpfung und aus der Einsicht des Mangels an schöpferischem Geist wächst das tiefste Verständnis der Kunst hervor. Man muß selbst einmal um die Schöpfung gerungen haben, um ganz zu verstehen, wie sehr der Künstler das Werk im Akt der Formung von der Wirklichkeit löst und einem neuen Gesetz zur Gestaltung übergibt, wie er die Materie überwindet

und beseelt, wie er Leben weckt und ordnet und allem die Bildung gibt, nach der es verlangt.

3. DER SKEPTIZISMUS IN DER KUNSTERKENNTNIS

Wir haben uns nun mit der Frage zu beschäftigen, worauf sich der Zweifel an der Möglichkeit einer objektiven Kunsterkenntnis stützt, nachdem wir bisher dargelegt haben, daß ein prinzipieller Zweifel jeglicher Berechtigung entbehrt.

Eine erste Reihe von Gründen ist völlig willkürlicher Natur, da sie sich lediglich auf Affekte stützen. Wir wiesen schon früher darauf hin*), daß es der Mittelmäßigkeit daran gelegen sein müsse, nur die Mittelmäßigkeit als das Richtige, nur die Logophilie als das wissenschaftlich Mögliche hinzustellen. Wir verwahrten uns auch gegen jene falsche Auffassung der Objektivität, daß man nur den äußeren Tatbestand für wirklich erkennbar hält, und beschließen nun im Rückblick auf unsere Feststellungen, daß eine gewisse Art persönlicher Teilnahme die adäquate Erkenntnis nicht hindert, sondern verbürgt**), die Erörterung darüber mit den Worten W. v. Humboldts: „Mit der nackten Absonderung des wirklich Geschehenen ist... aber noch kaum das Gerippe der Begebenheit gewonnen... Dabei stehen bleiben, hieße die eigentliche, innere, in dem ursächlichen Zusammenhang gegründete Wahrheit einer äußeren, buchstäblichen, scheinbaren aufopfern, gewissen Irrtum wählen, um noch ungewisser Gefahr des Irrtums zu entgehen." – „Je tiefer der Geschichtsforscher die Menschheit durch Genie und Studium begreift, oder je menschlicher er durch Natur und Umstände gestimmt ist, und je reiner er seine Menschlichkeit walten läßt, desto vollständiger löst er die Aufgabe seines Geschäfts. Dies beweisen die Chroniken. Bei vielen entstellten Tatsachen und manchen sichtbaren Märchen kann den guten unter ihnen niemand einen Grund gerade der echtesten historischen Wahrheit absprechen." [20])

Eine wenigstens relative Berechtigung haben jene Gründe, die an unsere zeitlichen Bedingtheiten anknüpfen und von hier aus die Möglichkeit der objektiven Kunsterfassung bezweifeln. Die Einwände richten sich zunächst gegen die besondere Art unseres Erlebens. Einerseits ist uns ein seltsamer Mangel an Erleben, andererseits eine merkwürdige Zuchtlosigkeit des Erlebens eigen. Je gleichförmiger und geregelter unser Leben geworden ist, je mehr ein jeder sein spezialistisches Arbeitsgebiet angewiesen erhielt, desto unkämpferischer, blasser und ohnmächtiger sind

*) Kunstphilol. Kap. XIII und XIV.

**) Vgl. Kunsterschl. Kap. II.

wir geworden*). In demselben Maße, wie wir unsere ganze Person nicht mehr einzusetzen brauchten, um in der schöpferischen Umarmung mit dem Leben für uns ein neues Leben zu gewinnen, in demselben Maße verkümmerte unsere Fähigkeit, Leben zu ergreifen, und wuchs unsere Unfähigkeit, Leben zu erleiden. Wie groß unsere Unfähigkeit ist, Leben zu ergreifen, zeigt die marklose Sprache unserer heutigen Wissenschaft und die Schemenhaftigkeit bzw. der geborgte Inhalt unserer heutigen Literatur im Vergleich etwa zu der Sprachgewalt Shakespeares oder zu der glutvollen Dichte der philosophischen Worte Heraklits. Wie groß unsere Unfähigkeit ist, Leben zu erleiden, zeigt in besonders grausiger Weise jene innere Stumpfheit, die die Masse der heutigen Menschen schon jetzt die Greuel des Krieges hat vergessen lassen. Dieser Erlebnisstumpfheit antwortet von der andern Seite eine höchste Zuchtlosigkeit des Erlebens, eine Hingabe an Einfälle, vielleicht nur an Wortklänge, die sich um Sinn und Wirklichkeit nicht mehr kümmern. Der journalistische Mensch hat die Fähigkeit, auch über Nichterlebtes in der Weise des Erlebenden zu reden. Die Sprache existiert eigentümlich losgelöst von ihm; sie arbeitet wie ein Mechanismus weiter über sein Erleben hinaus. In Wildes „Idealem Gatten" (III. Akt) fragt der Vater den an geistreichen Paradoxen unerschöpflichen Sohn: „Verstehst du eigentlich immer, was du sagst?" Und der antwortet: „Ja, Vater, wenn ich aufmerksam zuhöre." Die Antwort ist vielleicht weniger lustig als grausig. — Hat im ersten Falle die Kritik das Recht, die Möglichkeit des echten Kunsterlebens bei einer großen Zahl von Menschen zu bestreiten, so hat sie im zweiten Falle das Recht, die von subjektiven Einmischungen freie Erkenntnis der objektiven künstlerischen Gehalte bei einer gewissen Art von Betrachtern anzuzweifeln. Damit ist natürlich die Kunsterkenntnis als solche nicht prinzipiell gefährdet; nur sind bestimmte Menschen als für die Kunsterkenntnis ungeeignet ausgeschaltet. Was nun speziell die Subjektivität des Erlebens anbelangt, so kann nicht zugegeben werden, daß in den sog. ästhetischen Genuß unbedingt subjektive Assoziationen hineinspielen müßten. Wenn man den Gegenbeweis durch die Antwort erbringen zu können meint, tatsächlich empfinde doch jeder bei der Betrachtung

---

*) Der Mensch ist heute nicht mehr Totalität, sondern Teil und Glied. Wyneken hat in der Schrift „Eros" dargestellt, wie in der heutigen Schule der Knabe nur noch Kopf und nicht Leib ist. In Zolas „Nana" wird der Mensch geradezu identifiziert mit dem Glied, um dessentwillen man seine Existenz wünscht, wenn von Tatan Néné als dem schönsten Busen dieses Winters gesprochen wird (übers. von Jacobi, München 1922, S. 99), und im „Germinal" ist es grausig zu lesen, wie der alte abgestorbene Maheu nur noch mit dem Gliede lebt, dessen Kraft allein man im Bergwerk von ihm verlangte, wie er mit seinen überstarken Händen die Tochter des Aktionärs erwürgt.

eines Kunstwerkes etwas anderes, so entgegnen wir darauf, daß die Tatsache des Andersempfindens weder über die Berechtigung noch über die Nichtberechtigung des Andersempfindens entscheidet. Erstens ist es sehr wohl möglich, daß über ein Werk zwei verschiedene Aussagen gemacht werden, die beide richtig sind – wenn sie nämlich in dem Verhältnis der Ergänzung zueinander stehen. Dann aber lassen sich auch rein subjektive Assoziationen nachweisen, da man zeigen kann, daß in dem Werk für sie kein Grund vorhanden ist, daß sie sich nicht vom Objekt der Erkenntnis, sondern vom Subjekt der Erkenntnis herleiten. Ungeordnete Schwärmerei ist überhaupt als solche verdächtig, ebenso auch jede Betrachtung, die nicht um des Betrachteten, sondern um des Betrachters willen unternommen ist, die die Kunst nur als Vorwand zur Selbstdarstellung nimmt.

Vielleicht ist aber vor allem deshalb die Kunsterkenntnis gefährdet, weil wir in so hohem Maße unfähig geworden sind, die Sprache des Leibes zu verstehen – und zwar dadurch, daß uns das gruppenhafte Dasein, das eine reiche Zeichensprache ausbildet, so fremd geworden ist. Weder die Lebensgemeinschaft noch die geistige Gemeinschaft sind für uns primäre Wirklichkeiten; wirklich ist der einzelne und einsame Mensch, dessen moderne Isolierung die heutigen Theorien von der Schwierigkeit der Fremdwahrnehmung geboren hat (Simmel z. B. spricht von der „Kluft zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich“[21]), die sicher für uns besteht, aber nicht für alle Zeiten bestanden hat). – Wir versuchen unsere Ausdrucksarmut an der Dürftigkeit unserer leiblichen Symbole, unsere Erblindung für das Körperhafte an der Leiblosigkeit unserer Sprache aufzuweisen.

Es gibt Zeiten, in denen die Einfachheit und die geringe Zahl der Gebärden nicht Zeichen der Armut, sondern Zeichen einer groß gemeisterten, monumentalen Gesinnung ist; eine solche Sprache des Leibes setzen Aischylos' Tragödien voraus. Daß unser Mangel an leiblichen Symbolen ganz anderer Art ist, daß sich in ihm eine plakathafte Nuancenlosigkeit des Erlebens andeutet, bedarf wohl keiner weiteren Begründung. Auf einem Bild wie Menzels „Tafelrunde“, wo eine besonders reiche Ausprägung der Leibsymbole gefordert ist, finden wir statt einer wohlgebildeten Mannigfaltigkeit einen mühselig ausgeklügelten Wechsel der Gebärden, der über das Fehlen eines vibrierenden Lebensstromes nicht hinwegtäuschen kann. Im Grunde existieren nur zwei Typen von Bewegungen, die in ziemlich schematischem Wechsel verwandt werden: der nach vorn geneigte Tafelherr, der sich intensiv an den andern richtet, alterniert mit dem gerade sitzenden Tafelherrn, der nur mit einer leichten Wendung des Kopfes seine Aufmerksamkeit bekundet. Dieses Spiel wirkte öde, wenn überhaupt ein Spiel daraus würde, und es wirkt peinlich, da das ausgedachte Spiel nicht die pulsierende Intensität des echten Spieles erzeugen kann. Wie sehr dieses Bild von Sanssouci lahmt, ergibt sich aus einem Vergleich

mit den Karyatiden des wirklichen Sanssouci. In immer neuen Wendungen begegnen sich hier die Figuren. Eine unübersehbare Mannigfaltigkeit rhythmischer Beziehungen verbindet sie. Aus vielfach ganz leisen Abweichungen ergibt sich eine neue überraschende Spannung; es ist eine Pracht, zu sehen, wie hier jedes Glied des Körpers Sprache wird, wie beredt jede Bewegung, jede Stellung ist*). Seitdem nach dem Ausgang des Rokoko die letzte Form einer gemeinschaftlichen Bindung zerstört worden ist, sind uns immer mehr leibliche Ausdruckszeichen verlorengegangen (so in unseren gesellschaftlichen Gebärden), ist uns die Art unserer leiblichen Bewegung immer mehr von Zweck und Zwang aufgedrängt worden, wobei die freie, aus Überfluß geborene Äußerung verkümmerte (so in unserem Schreiten, das kunstlos und mechanisch unpersönlich ist, nur ein Gehen von Ort zu Ort). Eine so vielgestaltige, zuchtvoll gemeisterte Körpersymbolik, wie sie der katholische Kultus überhaupt verlangt, und wie wir sie in besonders reiner und reicher Form bei den Benediktinern ausgeprägt finden, bei ihren Gottesfeiern ebenso wie bei ihrem Mahl — eine so natürlich mannigfaltige Sprache des Leibes ist unserer Zeit im Innersten fremd, ist für die Mönche ein kostbar lebendiges Erbteil einer früher geschaffenen Tradition. Zweierlei scheint mir in der Frage nach der Verkümmerung unserer Leibsprache entscheidend zu sein: daß wir immer weniger Gehalte erleben und zwar in immer unpersönlicherer Weise, und daß wir nur noch die Anfangs- und Endpunkte des Erlebens erkennen und den ganzen Reichtum, der zwischen Anfang und Ende liegt, die vielgestaltigen Übergangsstufen, nicht mehr ursprünglich sehen. Es bedürfte einer größeren Abhandlung, um nachzuweisen, wie katastrophal die letztere Art der Verarmung gerade für unsere Liebesbeziehungen gewesen ist. In dem heutigen Bewußtsein der Menge können Mann und Frau nur entweder sich fremd sein oder die Vermischung erstreben. Es ist bezeichnend, daß uns für die Unzahl liebender Bindungen, die zwischen Fremdheit und innerster Vereinigung liegen, die Namen durchaus fehlen, ja, daß diese Bindungen selber uns in Kreis und Gruppe erst allmählich wieder zu Bewußtsein kommen. Die erschreckende Öde und flache Eindeutigkeit unseres Liebeslebens findet einen erschöpfenden Ausdruck in Schnitzlers Stücken, vor allem im „Anatol" und im „Reigen", die, mit den reichgegliederten Liebesspielen Shakespearescher und spanischer Komödien verglichen, eintönig und dürftig erscheinen**). Eine so weit vorgeschrittene Ausdrucksverarmung

*) Noch ursprünglicher bei den Skulpturen des Dresdener Zwingers.

**) Die Ausdrucksarmut unseres Lebens wird nirgendwo so fratzenhaft deutlich wie im Kino. Das Kino existiert aus einer zweifachen Antinomie heraus. Die erste Antinomie spannt sich zwischen der Aufgabe und der Lösung dieser Aufgabe. Aufgegeben ist die Darstellung eines Handlungszusammenhangs; die Lösung wird gesucht

Phot. F. Bruckmann



Leonardo / Felsgrottenmadonna

läßt es zweifelhaft erscheinen, ob wir bei der Betrachtung der Kunst den Leib und die Form als Symbol verstehen können; und noch dringlicher wird die Frage, wenn wir uns darüber klar werden, daß der Ausdrucksverarmung parallel geht eine Verkümmerung unseres Anschauungsvermögens.

Wie wenig wir überhaupt noch s e h e n , zeigt vor allem unsere Sprache, die nicht nur bilddürftig, sondern gegenbildnerisch ist, da man allzu häufig von ganz verschiedenen Sprachorganismen Glieder ablöst und zusammenfügt, wobei man natürlich keinen Sprachleib, sondern einen Sprachpopanz erhält, der je nachdem lächerlich oder grausig wirkt. Man mag es als einen vereinzelten Fall betrachten, wenn ein Kunsthistoriker Rembrandts Lichtzauber dadurch charakterisiert, daß er Rhetorik, Musik und Malerei miteinander vermischt, indem er erklärt, Rembrandt liebe das Pedaltreten auf dem Instrument der Hell-Dunkel-Pathetik. Man mag es als eine Karikatur hinnehmen, die die Wahrheit übersteigert, wenn K. Kraus in den „Letzten Tagen der Menschheit"[22]) den alten Biach sagen läßt: „Die Hagia Sophia ist die Fata Morgana für die russische Vergrößerungspolitik. Das Versprechen der Beihilfe zur Verwirklichung dieses Spiegelbildes ist der Nasenring, an dem die englische Politik den russischen Bären führte und noch führt." Man mag schließlich die so oft bespöttelte Parlamentsrhetorik und die Redekunst der Stammtischpolitiker als nichts beweisende Krankheitserscheinungen beurteilen: „Rings um den Stammtisch griff die Idee der Flotte Platz und ward zur lodernden Flamme, die, immer neu mit deutschem Wein genährt, ihrem Schöpfer huldigte."[23]) Aber was hier so grell zutage tritt, ist in unserem ganzen Sprachleben wirksam – nicht zuletzt in der wissenschaftlichen Literatur der Neuzeit. So lesen wir bei Müller-Freienfels: „Wenn sich nun dieser Gefühls s t r o m aus einzelnen Gefühlen a u f b a u t , so bildet er doch eine große Einheit" usw.; oder an einer anderen Stelle: „So braucht der Anblick eines schönen Frauenbildes nicht in diesem Augenblick Triebaffekt zu erregen, wohl aber können die Gefühle, die a n k l i n g e n , R e s i d u e n früherer Erregungen des Sexualinstinktes sein."[24]) Scheler sagt in seinem

durch die reine Körperdarstellung — ohne die Hilfe des Wortes; was in der bildenden Kunst ein besonderes Problem ist: daß durch die bloße Leiblichkeit nicht Haltungen, sondern Handlungen erkennbar werden sollen, wird für den Film ein dauerndes Problem, oder vielmehr gerade auf diesem Problem ist seine Existenz gegründet. Die zweite Antinomie spannt sich zwischen der wesensmäßig geforderten Lösung und der historisch gegebenen Lösungsmöglichkeit. Der Film soll gerade in einer solchen Zeit bestehen, in der die Körpersprache äußerst gering ausgebildet ist. Das Ergebnis unserer Fähigkeit zur Leibsymbolik ist im Durchschnittsfilm überdeutlich sichtbar: Die organisch volle Sprache des Leibes ist zu einem halben Dutzend Masken erstarrt, die sich in erschreckender Eintönigkeit wiederholen.

Buch „Vom Ewigen im Menschen“:[25]) „Die schöpferische Epoche und der in ihr schaffende Genius sind selten meteorartig hervortretende Geschenke.“ In nicht grade angemessener Weise äußert sich der Dogmatiker Pohle:[26]) „In den ersten vier Jahrhunderten ... zeigen sich keine historischen Spuren, daß die Ehe unter sakramentaler Flagge in die Kirche eingeschmuggelt worden ist.“ Sogar der sprachsichere Dehio läßt sich Sätze wie diese zuschulden kommen: „Der ovale Grundriß...kam der barocken Ader in der kölnischen Schule durchaus entgegen“ oder „Die Deutschen gingen nach Frankreich, betrachteten sich das neue Wesen und fingen von ihm ein, was ihnen Wasser auf ihre eigene Mühle zu sein schien.“[27]) Bei Otto v. Schleinitz[28]) heißt es: „Die Wiege des Volksstammes der Treverer ist in das magische Dunkel einer rätselhaften und bisher mit sieben Siegeln verschlossenen Urzeit gehüllt.“ O. Walzel äußert sich gelegentlich:[29]) „Liliencrons Kunst ist reich instrumentierte Spiegelung fein abgestufter Eindrücke.“ Erich Schmidt versichert über Caroline und A. W. Schlegel: Sie „erblickt im eingedeutschten Shakespeare ... prophetisch den Rumpf seines Ruhmes.“[30]) In einer Darstellung Goyas von Universitätsprof. Dr. Hugo Kehrer lesen wir:[31]) „Am 16. April 1826, 2 Uhr morgens, ist Goya, 6 Jahre vor Goethe, ins Grab gestiegen. Ein Sturz von der Treppe seines Hauses hat sein Ende beschleunigt“ (man soll auch nicht um 2 Uhr nachts ins Grab steigen wollen!).*) Dieselbe Blindheit gegenüber dem ganzen Reichtum des Wirklichen läßt sich leicht nachweisen, wenn wir die Menschen fragen, was sie von Städten oder von anderen Menschen gesehen haben. Unser Augensinn hat nicht mehr die Kultur, um die ganze Fülle und alle Nuancen des Sichtbaren aufzunehmen. Daraus ergibt sich, daß auch bei der Kunsterkenntnis eine große Zahl von Menschen versagen muß. – Dies ist also unsere Meinung:

Wir können nicht zugeben, daß die objektive Erkenntnis der Kunst überhaupt unmöglich sei, wohl aber, daß sie bei bestimmten Menschen beschränkt, für viele sogar ausgeschlossen ist.

*) Diese Entleiblichung der Sprache scheint ein Kennzeichen aller niedergehenden Zeitalter zu sein; für die spätantike-frühchristliche Zeit vgl. z. B. Gregorius Thaumaturgus, Lobrede auf Origenes c. 2: „Ich habe es gewagt, sozusagen mit ungewaschenen Füßen das Heiligtum jener Ohren zu betreten, in welchen das Wort Gottes selbst nicht für die große Mehrheit der Menschen gleichsam unter dem dicken Leder rätselhafter und unklarer Ausdrücke mit verhüllten, sondern, man könnte sagen, mit entblößten Füßen, klar und ganz erkennbar seinen Einzug hält und Aufenthalt nimmt.“ (Übersetzt von Bourier, Kempten und München 1911.)

4. ERKENNTNISSICHERUNG

Eine objektive Erkenntnis der Kunst ist nicht nur überhaupt möglich, sondern sie ist sogar eher möglich als viele andere Erkenntnisse; denn die Betrachtung der Kunst ist in ganz besonderer Weise gesichert — und zwar sowohl von dem Betrachter als auch von dem Objekt der Betrachtung her.

Die wissenschaftliche Kunstbetrachtung hat eine Art der Kunsterkenntnis ausgebildet, die sich gegen die Verfälschung des Tatbestandes auf mannigfaltige Weise zu schützen versucht. Ihre Grundlage bildet die Begabung des Historikers, die ergänzt wird durch Philologie, Methode und Übung.

Die wissenschaftliche Kunsterkenntnis wird vollzogen von einem Typus Mensch, der seinem Wesen nach für das Verstehen der Kunst besonders geeignet ist. Welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit diese Eignung vorhanden sei, haben wir im 2. Kapitel dargestellt.

Ferner ist der Kunsterschließung die Philologie vorgelagert, deren Bedeutung wir dahin zusammengefaßt haben, daß wir sagten, sie sichere und weite die Erkenntnis.

Weiterhin gibt die philologische Sammlung von Kunstwerken reiche Mittel an die Hand, eine große Zahl von Methoden anzuwenden. Wir sprechen jedesmal dann von der Anwendung einer Methode, wenn der Betrachter sich nicht nur unmittelbar auf das zu erkennende Werk richtet, sondern dazu zwischen Subjekt und Objekt ein objektbezogenes „Mittel“ einschaltet, über das der Weg zum Werke selber führt.

So wird z. B. eine Methode angewandt, wenn man die Werkgenese betrachtet, wenn man Äußerungen über das Werk oder auch andere Werke mit dem Werk vergleicht. Zwar muß man auch in diesem Fall Werk und Mittel jedes aus sich erkennen, aber dadurch, daß man sie in Beziehung zueinander setzt, wird die gewonnene Erkenntnis überprüft, und man verdeutlicht sich Übereinstimmung und Unterscheidung. Freilich ist bei der Erkenntnis des Mittels ein neuer Irrtum möglich, doch bei der Knüpfung der verschiedenen Beziehungen nimmt die Wahrscheinlichkeit zu, daß man den Fehler entdeckt; denn wenn ein gefundenes Resultat in eine ganze Reihe von Gleichungen eingesetzt wird, so ist die Wahrschein-

lichkeit, einen Irrtum herauszufinden, bei diesen verschiedenartigen Proben größer, als wenn nur eine Gleichung zur Verfügung steht.

Beim natürlichen Menschen ist gegeben: der Betrachter A und das Werk B. Die Betrachtung erschöpft sich in der Beziehung A–B. Bei der wissenschaftlichen Kunsterkenntnis ist auch primär gegeben: der Betrachter A und das Werk B, daneben aber vielleicht noch ein Vergleichswerk C und ein Urteil über das ursprüngliche Werk D. Nun ist nicht mehr nur die Beziehung A–B möglich, sondern auch A–C, A–D, A–B–C, A–B–D, vielleicht auch noch A–C–D, wenn man die Anwendung des Urteils auf das Vergleichswerk prüft.

Schließlich ist die Kunsterkenntnis gesichert durch die „Übung" des Historikers. Das Urteil des Historikers setzt voraus, daß er das Werk nicht nur besichtigt, sondern daß er mit ihm zusammenlebt, daß er sich immer wieder um die Erkenntnis bemüht und in die Betrachtung „versenkt".

Gelten diese Sicherungen nur für einen Typus der bewußten Kunstbetrachtung, nämlich für die wissenschaftliche Kunsterkenntnis, so ergibt sich für die Kunsterschließung überhaupt eine relative Sicherheit aus der Art des gegebenen Objekts. Und zwar folgt diese Sicherung aus dem Charakter der Kunst überhaupt und aus dem Charakter der raumgestaltenden Kunst im besonderen. Es liegt im Wesen der Kunst, rein menschlicher Ausdruck zu sein, als Ausdrucksmitteilung zu bestehen, eine letztliche Formulierung darzustellen und eine überschaubare Umgrenzung zu haben.

Das Ausdrucksreich der Kunst ist enger begrenzt als das Ausdrucksreich der Wirklichkeit. Hier drückt sich auch das Außermenschliche aus und kann menschlich mißdeutet werden, während die Kunst ein menschlich geformter Ausdruck ist und als solcher verstanden werden will. Wenn sie das Außermenschliche darstellt, lautet die Frage nicht, was das Außermenschliche sei, sondern als was es dargestellt sei (so etwa bei Tierbildern); die Kunst will ja keine Lehrmeisterin der Realitätserkenntnis sein, sondern sie will — allerdings vom Reich der Erscheinungen aus — eine neue Wirklichkeit voll gesteigerten Lebens bildhaft machen.

Weiter ist die Kunst auf Ausdrucksmitteilung angelegt. Als Kunst will sie bildhaft machen, will sie offenbaren. Als Äuße-

rung steht sie im Gegensatz zu dem Menschen, der sich nicht mitteilt, sondern sich verschließt. Das heißt natürlich nicht, daß sie alle Geheimnisse des Kunstschöpfers ausspreche. Durch die Kunst können wir sehr wohl noch rätselhafte Tiefen im Künstler ahnen; aber als Kunst ist das Werk selber klar — klar in dem, was es ausspricht, und klar darin, daß es verhehlt. Kunst ist Dar-stellung, Schau-bietung. „Dichten selbst ist schon Verrat," sagt Goethe.[32])

Das nun, was mitgeteilt wird, ist seinem Gehalt nach in einer letztlichen Formulierung dargeboten*). Was das Leben ungesammelt und fragmentarisch bietet, ist in der Kunst ausgestaltet und vollendet wirklich. Aus dieser Verdichtung ergibt sich für die Erkenntnis eine Erleichterung, insofern sich die Gehalte besonders voll und deutlich aussprechen, freilich auch eine Erschwerung, da unser Auge erst darauf hingebildet werden muß, die ganze Fülle des Werkes zu ergreifen.

Endlich bietet sich die Kunst dem Betrachter wegen ihrer Überschaubarkeit leichter dar; sie ist darum überschaubar, weil das Unendliche in ihr streng eingegrenzt erscheint; es gibt für sie keine endlosen Reihen wie für das Leben. Die Dinge sind vor allem in der bildenden Kunst aus der Verkettung gelöst und bilden eine für sich existierende abgeschlossene Einheit**).

So sagt Giordano Bruno mit Recht[33]): „Wir müssen bedenken, daß wir dieses Universum selbst nur sehr unvollkommen kennen . . ., daß wir also seinen ersten Anfang und seine höchste Ursache in noch weit geringerem Maße erkennen als Apelles aus den von ihm geformten Bildsäulen erkannt wird; denn diese können wir ganz übersehen und Teil für Teil durchforschen, nicht so das große und unendliche Werk der göttlichen Allmacht."

Zu dieser Erkenntnissicherung kommt noch eine andere, die im Wesen der raumgestaltenden Kunst begründet ist. Diese unterstützt die Betrachtung durch ihre Authentizität und durch ihren ruhenden Charakter. Die raumgestaltende Kunst ist in zweifacher Weise authentisch: dem Betrachter ist das Objekt der Betrachtung unmittelbar gegeben und dazu in einer ad-

*) Vgl. Wesenslehre Kap. XV und XVI.
**) Vgl. Wesenslehre Kap. XV.

äquaten Zeichensprache mitgeteilt. Die Kunstgeschichte hat damit vor der Allgemeingeschichte den Vorzug, daß sie sich nicht auf Berichte über Ereignisse zu stützen braucht, sondern die „Ereignisse" selber unmittelbar vor Augen hat. Sie hat vor der Geschichte der Musik und der Dichtung den Vorzug, daß der Gehalt der Werke nicht in einer inadäquaten Zeichensprache niedergelegt ist, wie sie für die Dichtung die Schrift, für die Musik die Notenschrift darstellen, wodurch die objektive Erkenntnis der Betonung, des Rhythmus, des Tempos usw. gehemmt ist.

Sievers stellt richtig dar[34]: „Das Werk des Malers oder Bildhauers wirkt direkt in der Gestalt, die ihm sein Urheber gegeben hat: es ist sozusagen authentisch überliefert und kann von jedem Beschauer in dieser seiner authentischen Gestalt genossen und geprüft werden. Anders beim Dichtwerk. In der Regel wirkt das Dichtwerk durch eine schriftliche Überlieferung hindurch, die doch nur als ein kümmerliches Surrogat für das lebendige Wort gelten kann."

Die Gegebenheitsweise der raumgestaltenden Kunst erleichtert die Erkenntnis weiterhin dadurch, daß sie einen ruhenden Charakter hat und von den Künsten allein im eigentlichen Sinne betrachtet werden kann. Die Dichtung ist im Werden des Vortrags oder des Lesens gegeben, die Musik in der — wirklichen oder vorgestellten — Aufführung. Beide sind an ein Nacheinander gebunden; in beiden wird das Einzelne vielfach erst durch das Verständnis des Ganzen in seinem Sinn erkannt.

Die Problematik des Wortes hat vor allem Schopenhauer empfunden, wenn er darüber klagt, daß ein Buch „eine erste und eine letzte Zeile haben" muß, daß „der Anfang das Ende beinahe ebensosehr voraussetze als das Ende den Anfang und ebenso jeder frühere Teil den spätern beinahe so sehr als dieser jenen"; es ist das Verhängnis des Buches, daß, wenn es ein architektonisches Gefüge ist, sich nicht als ein solches, als Einheit mit einem Blick, d. h. raumhaft und nicht zeithaft betrachten läßt.[35]) Dieser Aporie ist die bildende Kunst enthoben, da sie „bildhaft" angeschaut zu werden vermag.

5. ERKENNTNISBESCHRÄNKUNG

Die Sicherheit der Kunsterkenntnis kann dadurch erhöht werden, daß man sich darüber klar wird, wann sie wesensgemäß unsicher ist.

Die Erkenntnis ist immer dann beschränkt, wenn die mitgeteilten Zeichen nicht Ausdruckssymbole, sondern willkürliche oder traditionelle Ausdruckssetzungen sind (z. B. auf mittelalterlichen Bildern die Bezeichnung der Juden durch bestimmte Hutformen). Sie ist weiterhin beschränkt, wenn die mitgeteilten Zeichen nicht Ausdruckssymbole, sondern Symbolausdrücke sind, d. h. äußere Zeichen, die die Sache nicht unmittelbar bedeuten, aber doch sinnvoll andeuten (z. B. der Weinstock auf frühchristlichen Bildern oder die Heiligenembleme). Und schließlich ist sie eingeengt, wenn die Darstellung einem Handlungszusammenhang entnommen ist; alle wortverbundenen Werke widerstreben als solche der wortlosen, rein bildmäßigen Darstellung*).

In all diesen Fällen läßt sich die mangelnde Erkenntnis leicht erwerben, ist aber auch für das Verstehen der künstlerisch realisierten Werte ziemlich unwichtig; es käme einer Verfälschung gleich, wenn man eine außerhalb der Kunstbetrachtung gewonnene Erkenntnis einfach auf das Kunstwerk übertragen wollte; man muß vielmehr das Werk zunächst rein als Gebilde betrachten und sich fragen, was ausgedrückt ist, nicht was ausgedrückt werden sollte; wir dürfen es nicht willkürlich von unserem übrigen Wissen her ergänzen. Wir befinden uns hier an den Grenzen der bildenden Kunst; denn die Form ist in diesem Fall dem Dargestellten noch irgendwie inadäquat; die Bildform hat noch nicht die ihr schlechthin zugeordneten Gehalte gefunden.

Daraus ergibt sich, worin die Aussagen über Werke der bildenden Kunst sinngemäß nur bestehen können. Zwei Arten von Berichten müssen als Stilphänomene bereits Mißtrauen erwecken: einmal solche, die Handlung und Erzählung geben, und dann diejenigen, die von der dargestellten Person usw. einzelne Eigenschaften aufzählen. Denn das Werk der bildenden Kunst steht jenseit der Handlung und jenseit der Einzelschilderung; den Menschen in Bewegung (Entschluß, Geschehen, einzelne Charakteräußerung) zu zeigen und durch die Mitteilung symbolischer Einzelereignisse nach und nach in unserer Vorstellung sein Bild

*) Vgl. Kunstphilologie Kap. VII.

heraufzubeschwören, ist die der Dichtung zugeordnete und nur von ihr wirklich lösbare Aufgabe. Die bildende Kunst zeigt Menschen vorzüglich in einer Gesamthaltung, die den Spielraum abgrenzt für eine Fülle von Einzelhandlungen, die aber noch nicht die Einzelhandlungen näher bestimmt.

Wurde von der Kunst mehr verlangt, als sie zu geben vermochte, so tat das Mittelalter das, was einzig sinnvoll ist: es griff offen zum Wort und gab das Unbildliche unbildlich wieder, indem es Spruchbänder und Inschriften den Darstellungen beifügte, diese aber auch mit hoher Kunst in den bildmäßigen Zusammenhang hineinkomponierte und dadurch in sonst unerreichter Weise die Ordnung des Werkes bewahrte und befestigte; es ist ein Ereignis, wie man hier das Bildstörende anerkennt und zugleich der Bildordnung dienstbar macht.

Daraus folgt, was über ein Werk der Kunst vorzüglich ausgesagt werden kann: es muß als Ordnung, als Ausdruck einer Haltung, erfaßt und beschrieben werden.

6. AUFBAU DER BEWUSSTEN KUNSTBETRACHTUNG

Nach diesen allgemeinen erkenntniskritischen Erörterungen können wir darangehen, die Arten der bewußten Kunstbetrachtung gegeneinander abzugrenzen.

Die bewußte Kunstbetrachtung im engeren Sinne, wie sie von vielen gebildeten Menschen geübt wird, hat zur Voraussetzung, daß der Mensch sich auf den von den Naturdingen unterschiedenen Charakter der Kunst besinnt und die Bedeutung seines geistigen Schöpfertums begreift*). Worin der Charakter der Kunst und die Bedeutung des geistigen Schöpfertums besteht, haben wir in den „Grundzügen der Wesenslehre“ gezeigt.

Die wissenschaftliche oder historische Kunstbetrachtung hat dieselbe Grundvoraussetzung wie die bewußte Kunstbetrachtung, grenzt sich aber im einzelnen in mehrfacher Hinsicht von ihr ab.

In bezug auf den Erkenntnisweg ist sie dadurch von ihr geschieden, daß bei ihr die Philologie sowie die Anwendung von

*) Vgl. Kunstphilologie Kap. I.

Methoden eine besondere Erkenntnissicherung schaffen, die die bewußte Kunstbetrachtung im engeren Sinne nicht sucht. — Diesem Unterschied schließt sich ein zweiter im Hinblick auf die Erkenntnismitteilung an: Ist bei den früher betrachteten Wesensformen der Kunst-Anschauung die Absicht der Erkenntnismitteilung kein wesentlicher Bestandteil, erfolgt bei ihnen, wenn überhaupt, die Mitteilung ohne Sorge um eine möglichst adaequate Form, so schließt die wissenschaftliche Kunstbetrachtung den pädagogischen Gedanken, andere bei der Kunsterkenntnis zu führen, wesensmäßig in sich ein und ist um eine möglichst umfassende und suggestive Mitteilung bemüht*). — Vor allem aber hat die wissenschaftliche Kunstbetrachtung eine besondere Erkenntnisabsicht, da sie nicht nur zu einzelnen Werken, sondern zum Verständnis von Werkzusammenhängen hinführen will; im Unterschied zur natürlichen und zur bewußten Kunstbetrachtung hat sie den Willen zur systematischen Erkenntnis. Denn die erste ergreift nur das gesonderte Werk und zwar dieses nur als „Gegenwartskunst"; die zweite aber sieht zwar das Gebilde in seiner eigenen Art, jedoch nur in seiner Vereinzelung, während erst die dritte den künstlerischen Ausdruck in seiner Eigengestalt und dazu an seinem Ort in der Geschichte als Kristallisation eines andere Werke vor-, bei- und nachordnenden historischen Werdens erfaßt. Diese veränderte Forschungsrichtung setzt ein ganz anderes Verhältnis zur Idee der Kunst voraus. Während die bewußte Kunstbetrachtung in ihrer speziellen Form das einzelne künstlerisch wertvolle Gebilde sucht, hebt die wissenschaftliche Kunstbetrachtung nicht nur einzelne zweifellos vollendete Werke heraus, sondern sie stellt dar, wie eine bestimmte Zeit sich zur Kunst verhielt, welche ideale Werkform ihr vorgeordnet war, der gegenüber alle wirklichen Schöpfungen als Annäherungen erscheinen; auf diesen Tatbestand stützen sich Untersuchungen wie über den Barock als Stil überhaupt; alle historischen Werke dienen dabei dem Historiker zur Erläuterung der Werkidee, die das Zeitalter oder der Mensch erschaute und zu verwirklichen strebte. Die „Kunstgeschichte"

*) Vgl. Kunstphilologie Kap. VI, Kunsterschließung Kap. II.

ist also nicht so sehr eine Geschichte der Kunst als eine Geschichte des Ringens um die Verwirklichung bestimmter Kunstideen und, wenn wir die ganze Menschheit in diesem Ringen betrachten, eine — ganz erst von ihrem Ende aus überschaubare — Geschichte des Ringens um die Verwirklichung der einen Idee der Kunst. Daraus leitet sich auch das von allen Historikern stillschweigend beanspruchte Recht her, in der Geschichte der Kunst auch unkünstlerische Gebilde zu behandeln, sofern sie „charakteristisch" sind; die Frage, wofür sie denn charakteristisch sind, kann nur damit beantwortet werden, daß sich aus ihnen die Stellung einer Zeit usw. zur Kunst überhaupt oder zu einem bestimmten künstlerischen Idealtypus erkennen läßt. In richtiger Unterscheidung spricht der Historiker in solchen Fällen davon, daß diese Werke weniger künstlerischen als geschichtlichen Wert besäßen*). —

Dort, wo die historische Kunstbetrachtung sich schneidet mit der allgemeinen von der empirischen Kunst gelösten Philosophie, befindet sich die heute noch wenig geübte Wesensbetrachtung der Kunst. Die Wesensbetrachtung der Kunst ist gerichtet auf eine bestimmte Wesenheit und betrachtet deren Gestaltung in der Kunst. So sucht sie z. B. zu erfassen, wie die „Fröhlichkeit" oder wie der „Tod" in der Kunst wirksam werden und in ihre Form zur Verwandlung eingehen. Dabei ist die Wesensbetrachtung insofern noch historische Kunstbe-

---

*) Wenn Dehio in seiner „Geschichte der deutschen Kunst" (I, 5) urteilt: „Die dieses Buch durchgehend beherrschende Frage lautet nicht: Was erfahren wir durch die Deutschen über das Wesen der Kunst?, sondern: Was offenbart uns die Kunst vom Wesen des Deutschen?", so trifft er mit beiden Formulierungen nicht die spezifisch kunstgeschichtliche Fragestellung. Die erste Frage gehört in das Gebiet der Kunstphilosophie hinein (und bezeichnet einen besonderen Weg zur Wesenserkenntnis). Die zweite Frage enthält eine Aufgabe der Volksgeschichte (und weist auf eine besondere Methode der Volkserkenntnis hin). Die Frage muß lauten — in der Verbindung der ersten zu sehr auf das Ideale gerichteten mit der zweiten zu sehr am Realen orientierten: In welcher individuellen Weise verwirklichen die Deutschen das Wesen der Kunst? Nicht: Was ist das Wesen der Kunst? Nicht: Was ist das Wesen des Deutschen? Sondern: Was ist das Wesen der deutschen Kunst, und wie stellt es sich im Ablauf der Geschichte dar?

trachtung, als sie nicht So-sein an sich erkennt, sondern sich auf die verschiedenen zeitlichen Formen der Verwirklichung einer Wesenheit bezieht. Sie ist nicht mehr historische Kunstbetrachtung, insofern sie auf die Reihenfolge der zeitlichen Verwirklichung nicht unbedingt Rücksicht zu nehmen braucht, sondern auch Werke ganz verschiedener Zeiten zusammenrücken kann, indem sie sie typologisch ordnet (etwa nach gewissen Grundarten der Fröhlichkeit). Sie nähert sich der von der Kunst gelösten allgemeinen Philosophie, insofern sie ausgeht von einer Wesenheit und insofern sich im ganzen ihr Thema deckt mit dem der Philosophie, deren Aufgabe z. B. darin besteht, Wesen und Formen der Fröhlichkeit zu beschreiben. Gerade darum begegnen die Kunstforscher dieser Betrachtungsweise mißtrauisch; sie glauben, in ihr werde die Kunst lediglich Beispiel, bleibe aber nicht mehr Gegenstand, der Bereich der Kunstbetrachtung sei überschritten. Nun muß aber die Wesensbetrachtung insofern doch immer Kunstbetrachtung bleiben, als sie die nur künstlerisch mögliche Verwirklichung der Wesenheiten zum Gegenstand hat; sie muß hervorheben, inwiefern hier die künstlerische Gestaltung unersetzlich ist und nicht einfach gleichgeordnet den Weisen der realen Verwirklichung. Wenn aber die überwirklich phantastischen Masken und die überwirklich anmutigen Engel der Reimser Kathedrale eine nur der bildenden Kunst mögliche Verwirklichungsform der Fröhlichkeit überhaupt darstellen, so ist es klar, daß die Betrachtung dieser Verwirklichungsform sinnvoll und notwendig ist und daß in dieser Betrachtung die Kunst ihr höchstes Recht behält und nicht einfach zu einer nebensächlichen Illustration eines philosophischen Gedankens wird. —

Die Wesensformen der Kunsterkenntnis lassen sich weiterhin bestimmen durch ihren „Stil", durch die Art und Weise, wie in ihnen die Geschichte angesehen wird. Die bewußte Kunstbetrachtung im engeren Sinne, wie sie der nicht mehr natürliche, aber auch nicht wissenschaftliche Mensch übt, ergreift statt einer Geschichtseinheit punkthaft gelöste Einzelwerke. Die Wesensbetrachtung sieht große, gleichsam räumliche

Ordnungen von Werktypen, die um die angeschaute Wesenheit als Mitte geschart sind; sie ist also vorzugsweise statisch. Die Vereinigung beider Prinzipien führt zu der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung, die sowohl das Werk wie die Werkordnung beachtet, zugleich aber durch den Gedanken der Entfaltung und der Entwicklung ein neues Prinzip einführt. Sie sieht ruhende Einheiten von Personen, Gruppen, Zeiten usw.*). Diese Einheiten werden als künstlerische Einheiten dadurch konstituiert, daß ihnen eine einheitliche ideale Werkform vorgeordnet ist, die ihrerseits wieder der besondere künstlerische Ausdruck einer geistigen Einheit ist. Die verschiedenen idealen Werkformen lassen sich nicht auseinander erklären, sondern stellen jede etwas schlechthin Neues dar; damit sie entstehen, ist eine neue Formkraft nötig, die sie erzeugt. Beim Übergang von einer idealen Werkform zur andern sprechen wir darum nicht von Kunstentwicklung, sondern von Kunstentfaltung; das künstlerische Vermögen des Menschen entfaltet sich zu einer neuen idealen Kunstform; es erfährt einen Zuwachs; ein neuer Reichtum tritt „in die Erscheinung", nicht aber wird nur ein schon vorhandener ausgestaltet**). Das Letztere ist wohl möglich, nachdem eine Entfaltung des künstlerischen Geistes stattgefunden hat. Wird eine ideale Werkform, der man sich nicht bewußt zu sein braucht, die aber die schöpferischen Tendenzen faktisch leitet, in verschiedenen Formen und Typen verwirklicht, so sprechen wir von einer „Entwicklung".

Die Romanik ist z. B. von der Gotik wesensmäßig verschieden und diese nicht aus jener ohne die Annahme einer neuen Werkidee erklärbar. Das künstlerische Vermögen der abendländischen Menschheit hat in echtem Wachstum die Idee der Gotik aus sich erzeugt, die von der Idee der romanischen Bauform grundsätzlich getrennt ist, mögen auch Übergangstypen zwischen beiden eine größtmögliche Annäherung schaffen. Dagegen lassen sich Früh-, Hoch- und Spätromantik sehr wohl als Verwirklichungsweisen der romanischen Kunstform überhaupt begreifen. Innerhalb der romanischen Kunstform findet tatsächlich eine Entwicklung

*) Vgl. Philologie Kap. VIII ff.

**) Über das Wachstum des vernünftigen Geistes durch Funktionalisierung ursprünglicher Wesenseinsichten vgl. Scheler, Vom Ewigen im Menschen I, 441 ff.

von a zu a' zu a" statt, die aber alle Variationen der Grundform A sind, während die gotischen Werke b, b', b" sich nicht mehr als Variationen von A begreifen lassen, sondern eine Entfaltung der künstlerischen Phantasie zur Grundform B voraussetzen. *)

---

*) Gehaltvolle Ausführungen über Entwicklung und Entfaltung im 43. Jahrg. der „Neuen Musik-Zeitung": H. Edelstein, Methodologische Gedanken zur Freiburger Prätorius-Orgel.

KUNSTMYTHOLOGIE

1. DER UMKREIS DER MYTHOLOGISCHEN BETRACHTUNG

Du Fremdester brichst doch als echter sproß
Zur guten kehr aus deines volkes flanke.
Zeigt dieser dom dich nicht: herab vom roß
Streitbar und stolz als königlicher Franke!

Dann bist du leibhaft in der kemenat
Gemeißelt – nicht mehr Waibling oder Welfe –
Nur stiller künstler der sein bestes tat·
Versonnen wartend bis der himmel helfe.

Diese Tafel weiht Stefan George im Siebenten Ring dem Bamberger Reiter. Es ist eine ganz neue Weise, in der hier die Kunst erschaut wird; sie ward nur selten wirklich, und noch seltener wurde sie in ihrem tiefen Wahrheitsgehalt als umfassende Deutung eines Werkes begriffen. Man hat sich daran gewöhnt, eine solche Anschauung der Kunst als nicht ernsthaft, als subjektivistisch willkürlich abzulehnen, sie als ein schönes, aber für die Kunsterkenntnis ungewichtiges Spiel der Phantasie zu werten. Es ist mit die Absicht unserer Darstellung, gerade dieses Urteil auf seine Richtigkeit hin zu prüfen.

Und da ergibt sich als erstes, daß der Seher der Kunst einen weit größeren Umkreis überschaut, als es der Historiker vermag, daß er in der Geschichte die symbolischen Begegnungen weit eher und weit tiefer erfaßt, als es der Historiker kann. Wenn wir die Breite der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung als einen Vorzug feststellen konnten, so müssen wir jetzt behaupten, daß die Kunstmythologie eine unvergleichlich weitere und er-

füllte Welt überschaut. Gerade in dieser Hinsicht ist sie die echte Erbin der Kunstgeschichte. Sie setzt als Bedingung ihrer Möglichkeit voraus, einmal daß man ein letztlich gebildetes Empfinden für geschichtliche Wirklichkeiten besitze, und dann, daß man die Geschichte bereits in größtem Umfang betrachtet habe. Die Kunstmythologie ist dem urbanen Geiste zugeordnet; sie entstrahlt dem hohen, in Jahrhunderten langen Werdens geläuterten Blick des späten Erben. Ja, diese freie und herrscherliche Urbanität muß sich sogar eben in der Betrachtung der Geschichte, in der Anschauung der großen Vergangenheit, bewährt und geübt haben. Wie einer solch langen Übung im Betrachten der Geschichte die Mythologie entwachsen ist, wie sie ein reich verstreutes Wissen zusammenfaßt und verwandelt, soll in diesem Kapitel an Georges Versen gezeigt werden; zwar ist auflösen und verflachen bei diesem Gedichte eins; aber vielleicht wird es durch die Auflösung eher möglich, daß man seine unerschöpfliche Dichte tiefer empfindet.

Als einen Fremdling sieht George den Reiter, als eine Gestalt, die der deutsche Genius nicht zu träumen vermochte, die aus der Ferne zu ihm trat und sich ihm vermählte. Man weiß, daß der Bamberger Reiter in einer Königsgestalt der Reimser Kathedrale sein Vorbild hat (Tafel 8). Aber selbst wenn diese Beziehung nicht so faßlich wäre, so erkennte man doch, daß er aus fremdem Land zu unserm Volke kam. Diese bildhafte Schaubarkeit der ganzen Gestalt, diese sichere, wirklichkeitsfrohe Größe des Leibes ist nicht aus dem unplastischen Sinn des Deutschen geboren, dessen Wesen, in sich grenzenlos und gespalten, kein solches Maß des Leibes aus sich erzeugt, keiner solchen Ehrfurcht vor dem Möglichen, keiner solchen Liebe zu der Wirklichkeit der Stunde fähig ist. Und doch ist Bambergs Reiter aus der innersten Kraft des deutschen Wesens erstanden. Es ist bezeichnend, welche Umbildung die Reimser Königsgestalt in Deutschland erfahren hat. An der Reimser Kathedrale steht der König, in seiner ganzen Gestalt sichtbar, machtvoll, doch nicht übermächtig, im Schutze der Architektur. In Bamberg ist das Maß vernichtet, da der König zum Ritter geworden, der in seiner Größe aller Gleichheit mit den Vielen entrückt ist. In Reims wandelt der Geweihte unter dem Volk, seines unverlierbaren Adels gewiß; in Bamberg ist der Hohe erhöht, als ob sein Adel in der Ebene nicht erstrahlen könne, ist mit einer gesteigerten Herrscherwürde beschenkt, aber auch zu einer schmerzlichen Einsamkeit bestimmt, gerade weil er der flutenden Menge enthoben ist. Denn an eine vor ihm

stehende, faßlich nahe Schar wendet sich der Reimser König. Sein Blick hebt Gestalt um Gestalt aus der Masse heraus und überprüft sie. Ins Grenzenlose ist der Blick des deutschen Königs gerichtet. Wohl umfaßt er eine wogende Menge; aber sie findet kein Ende, sondern verflutet am Horizont; sie ist nicht in sich gegliedert, so daß jeder überschaubar und im Schauen wägbar wäre; es ist ein Strom von Völkern, über die sein Auge hinweggeht. Sie wachsen und vergehen, wie es manchmal in Träumen geschieht, daß aus unwirklich hohem Korn Heerzüge und lang hinwallende Karawanen auftauchen, um dann wieder im Rauschen des reifen Getreides zu versinken. Und wirklich in Träumen erlebt dieser König sein Volk. Das scharfe magere Gesicht des Reimser Königs (dessen gespannte Form die Sprache Pascals und Bossuets schon vorausverkündet) hat sich hier zu weicher Rundung gelöst. Sein gestraffter Mund, zu klarem Richterspruch geschaffen, ist hier umgedeutet in leise blühende, halb geöffnete Lippen. Die Ferne als Spenderin des Reichtums und als Löserin der Ordnung, die beschenkende und verflüchtigende, die segnende und gefährdende, hat den deutschen Ritter berührt. So ist etwas Zögerndes, Wirklichkeitsfernes in sein Wesen gekommen: wie er blickt und wie er die Zügel greift, wie er den Körper zurückbiegt und mit den Lippen dürstet, wissend auch um Gefahren, die nicht die Stunde bedrängen, wachend auch über Kräfte, die, kaum von ihm selbst geahnt, verderblich in der Ferne walten. Er ist sicher ebensosehr Späher und Gebieter wie der Reimser König – nur daß er über den ihm zur Herrschaft gegebenen Bereich hinaus zu den weltherrscherlichen Gewalten selber hinblickt, nur daß er nicht bloß über Erworbenes gebietet, sondern auch schon in jenen Reichen Satzung spricht, die erst in seinen Träumen erblüht sind.

Es ist wirklich zur guten Kehr geschehen, daß er aus seines Volkes Flanke brach. Südliche Form wird in ihrer berechenbaren Klarheit leicht zu ungewichtig und flach. Deutsche Gelöstheit wird in ihrer undurchdringlichen Weite leicht dumpf und nebelhaft. Aber immer dort, wo deutsche Tiefe sich der südlichen Klarheit eint, kommt es in glückhafter Begegnung zu einer guten Kehr, da ein vollendeter Mensch zweier Völker Bestes in sich gestalthaft vereint.

So überblicken Georges Verse das Schicksal zweier Völker und ergreifen die Geschichte dort, wo sie wirklich Ereignis ist, wo der Mensch ersteht, der in der fruchtbaren Rundheit seines Wesens Vorbild einer künftigen Ordnung zu werden vermag.

Von einer seltsamen Verwandtschaft spricht der zweite Teil der Verse. Nur ein Seher der Geschichte konnte diese geheime, so tiefwahre Verbindung ahnen. Noch einmal findet George in Bamberg das Bild des Reiters. Es erscheint ihm in anderer Gestalt auf einem der Reliefs, die das Grabmal Kaiser Heinrichs und Kunigundes (das Werk des Tilman



Statue eines Königs
(an der Reimser Kathedrale)

Riemenschneider) schmücken; denn die letzten Verse beziehen sich auf jene Gestalt, die in der Darstellung der Heilung vom Stein am Rande des Bettes sitzt, auf den Arzt, der sein Bestes tat und nun versonnen wartet, daß der Himmel helfe (Titelbild und Tafel 9). Ganz fremd ist dieser Mensch inmitten der breiten Bürgerlichkeit des Lebens, das ihn umgibt – mit seiner wortlosen Verhärmtheit, mit seinem tiefen Sinnen, das ihn noch in Traum und Schlaf zum Wachenden macht, wo die andern trotz aller lärmenden Taten wie unwissende Schläfer sind, mit seinen feinen schmerzhaften Händen, die müde geworden sind von all den Lasten der Welt. Dieser hohe, in sich verlodernde, hoffnungslose Geist, dies späte Edeltum, das verloren ist in einem lauten unedlen Heute, die furchtbare Sendung, nicht die gegenwärtige, sondern eine untergegangene und eine kommende Welt zu leben, ist nicht den andern, den Vielen, zuteil geworden. Der späte Sohn der mittelalterlichen Ordnung ist heimatlos in einer Welt, die hart und streitbar der reformatorische Geist erfüllt. Es ist seltsam, wie verwandt dieser Kopf mit dem des Reimser Königs ist – nur daß der Verirrte, zu spät Geborene, in abgründiger Trauer die Augen schließt, da er einen ungeheuren Zusammenbruch gesehen hat. Er ist nicht Richter wie der König; denn er ahnt das Gericht.

Und doch ist er, der Zerbrochene, auch wieder mehr als Bambergs Reiter im Leuchten all seiner Jugend. Er ist nicht mehr in den entzweienden Kampf verloren; er weilt dort, wo Stille ist. Er ist nicht mehr um die Gestaltung der Tage bemüht; er lebt jenseits der Tage. Er ist nicht mehr von lauter Tat erregt, sondern er harrt aus in der Tiefe der Betrachtung, ob er nicht die rufende Stimme hört, daß sie ihm aus anderen Welten künde. Er ist nicht mehr Waibling oder Welfe.

Und wieder umschreibt das Gedicht einen neuen Kreis, da das Wort vom Waibling oder Welfen ertönt; Italien und Dante, an den der Kopf des Arztes erinnert, bedrängen mit neuem Reichtum das Bild der Geschichte.

Und endlich, da George von dem Arzte spricht, daß er ein stiller Künstler sei, der sein Bestes tat, versonnen wartend, daß der Himmel helfe, da findet er, wenn er auch darüber schweigt, den Weg zu der Not und Größe, zu der Sendung s e i n e s Künstlertums. Da findet er den Weg zu der Gegenwart, die er trägt, und zu der Zukunft, die er ahnend verkündet. Die Gestalten, die er angerufen, sind ihm Helfer im Streit und Weiser der Zukunft, Gefährten und Vorbilder.*)

*) Vgl. Gundolf, George, S. 241: „Die ‚Tafeln' sind Zeitgedichte n a c h dem Erscheinen des Gottes. — Die ‚Tafeln' sind der Gegenkreis der ‚Zeitgedichte'. Diese rufen das Urbild in die Zeit herein, die ‚Tafeln' die Inhalte der Zeit, ihre Augenblicke aus dem Urbild. Beide Gedichtkreise fordern und richten für die Gesamtheit: doch sind in den Zeitgedichten noch keine einzelnen Elemente der Gemeinschaft sichtbar... die Tafeln zeigen bereits Genossen und Jünger."

Sie sind ihm Gefährten. Georges Züge haben mit denen des Arztes eine tiefe Verwandtschaft. Er gehört in die Welt dieser Königsgestalten, in die Welt Dantes hinein. In ihm hat sich die Einung des Südens mit dem Norden vollzogen; er ist der Fremdeste in seinem Volk und zugleich sein edelster Sohn. Er hat das Schicksal durchlitten, das dem Arzt eine solche Bitternis gegeben hat.

Indem er die Gestalten anruft, streiten sie mit ihm. Sie sind ihm Vorbilder: Ahnungen von jenen Menschen, die er erschaut als würdige Herrscher der kommenden Gezeiten. Richtend und beschwörend sprechen die Edlen der Vergangenheit zu einem langsam erwachsenden Geschlecht, bis einstens das, was sie verkünden wie göttliche Träume, die Wachenden zur Seite treten, vollendet ist zu glückhaft sichtbarer Wirklichkeit: *πρὶν ἂν τὰ νῦν ὑφ᾽ ἡμῶν λεχθέντα, οἷον ὀνείρατα θεῖα ἐπιστάντα ἐγρηγορόσιν, ἐναργῆ τε ἐξεργάσησθε τελεσθέντα καὶ εὐτυχῆ*[1]).

So tief und umfassend hat George im Bamberger Reiter die Geschichte gesehen. Die Räume sind einander genähert, indem Frankreich, Deutschland und Italien aus diesem Gebilde sprechen. Die Zeiten sind verknüpft, indem das Mittelalter und die späte Gotik zugleich Gegenwart und Zukunft sind. Die Menschen begegnen einander: der Täter und der Träumer, der Gestaltende und der Betrachtende, der mittelalterliche König, der deutsche Held, der weise lindernde Arzt einer späten Zeit, Dante und George. Die Ordnungen, die die Wissenschaft umspannt, müssen einem solchen Kosmos gegenüber, wie er in diesen Versen erschaut und gestaltet ist, zufällig, eingeengt und ärmlich erscheinen.

2. DER GEGENSTAND DER MYTHOLOGIE

Nach dieser vorausdeutenden Beschreibung wollen wir untersuchen, welche Schöpfungen, welche Personen und Gemeinschaften die mythische Betrachtung als die ihnen adäquateste Form der historischen Erkenntnis gleichsam in sich tragen.

Der schöpferische Mensch, dem die mythische Betrachtung wesensgemäß zubestimmt ist, hat sein Leben in kreishafter Vollendung gelebt.

Er ist nicht nur einer Gipfelung fähig, nicht ein Künstler von der Art des Perugino, von dem Burckhardt gesagt hat, daß er nur einen göttlichen Augenblick erlebt und mit dessen Gaben bis an sein Ende gewuchert habe, das einmal Gefundene nur noch

ausgestaltend, da es für ihn das einzig Gefundene, das einzig Findbare war. Das Werk des wahrhaft führenden Menschen hat Weltgröße, nicht Einzelgröße; er ist wie Goethe der Schöpfer eines Kosmos, in dessen reicher Gliederung jedes Werk eine letzte Eigengestalt besitzt.

Er bezeichnet ferner alle symbolischen Augenblicke seines Lebens, die nach einer Gestaltung verlangen, mit ganz reinen und erfüllten Werken, versagt aber nicht dort, wo die schöpferische Tat vollbracht werden müßte, in heillosen Versuchen und zielfernen Schwächungen. So hat etwa A. Feuerbach im Gegensatz zu Perugino sicher mehr als einmal den Gipfel gewonnen; aber er schritt nicht von Höhe zu Höhe, sondern oft, wenn der Aufschwung nottat, wenn sich in ihm alles spannte zu einem befreienden Werk, vermochte er sich nicht von der Ebene zu lösen und verlor sich in Halbheit, um schließlich auf die Trümmer einer groß geplanten Welt herniederzuschauen; also zählt auch er nicht zu denen, auf welche die Mythologie gerichtet ist, weil er in einem anderen Sinne als Perugino nicht zur Gestaltung einer welthaften Ganzheit kam.

Schließlich gehört zu der Vollkommenheit des Lebens, daß es rhythmisch geordnet sei; wo dies erreicht ist, wird es in einer Bewegung vollbracht, die seinem höchsten Sinn entspricht. Zur rechten Zeit findet das Werk seine Gestaltung — nicht zu früh, so daß es heraufgezwungen wäre, nicht zu spät, so daß es die Sammlung der Kräfte in einem neuen Kreis verzögerte. Das rechte Maß der Eile und der Beruhigung bewegt das Leben des Schöpfers. Es stockt nicht, so daß jene Qual des Gehemmtseins, wie sie Hebbel empfand, Einheit und Fruchtbarkeit des Daseins zerstörte. Es bricht nicht vorzeitig ab, so daß der Tod Ende und nicht Vollendung wäre, Riß und nicht Ausklang. Es spinnt sich nicht zu lange fort, so daß schon Gelebtes kraftlos wiederholt würde, sondern verliert sich dann in Tod und Schweigen, wenn alles gesagt ist, was gesagt werden wollte und konnte (so fand Nietzsche — im Wahnsinn — ein Ende, als er am Ende war, im Gegensatz zu den Vielen, die am Ende sind, ohne ein Ende zu finden). —

Was nun die Gehalte der vollbrachten Werke angeht, so ist über sie zu sagen, daß sie bei den ursprünglich mythischen Menschen einer letzten individuellen und metaphysischen Ordnung entstammen.

Die individuelle Ordnung muß in ihren höchsten Möglichkeiten verwirklicht sein, oder sie wird doch im Mythos von ihren höchsten Möglichkeiten aus erschaut. So sieht Hölderlin das griechische Volk im „Archipelagus" in der Vollendung seines Wesens, unbekümmert um die Verdunklungen, die es erlitt, um die Kämpfe, die zuerst bestanden sein mußten, bevor es den Gipfel erreichte, um den Abfall, der es von seiner Höhe ins Gemeine stürzte*). Von hier aus hat man häufig die Mythologie als die schwärmerische Vergoldung der Geschichte verstanden und abgelehnt; aber es ist irrig zu meinen, das Ende, zu dem hin die Legende vollendet, sei im Spiel der Phantasie erfunden. Es gilt das Gesetz, das Aristoteles ausgesprochen hat: [2]) *„Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν"*, er fügt als Begründung hinzu: *„Τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο."* Die Legende ist in diesem Sinne nicht *ἱστορία,* sondern *ποίησις,* nicht Geschichtsdarstellung, sondern Geschichtsgestaltung. Und zwar ist sie es deshalb, weil sie nicht so sehr die faktische als die ideale Wirklichkeit des Menschen aufweist. In ihr lebt der große Mensch nicht nur auf, sondern er lebt weiter. Sein Leben wird im Bild zu der Höhe hin vollendet, zu der es strebte. Die Möglichkeit wird als Wirklichkeit gesehen. Das Unzulängliche wird in ihr Ereignis. So hat Hölderlin aus dem Wissen um die entscheidenden Mächte, die das griechische Volk durchwirkten und prägten, ein Bild seines Wesens geschaffen, das alles Flüchtige ausscheidet, das Unausgestaltete zu Ende

---

*) Im Gegensatz dazu steht Platons auf die empirische und nicht ideale Wirklichkeit gerichtetes Urteil über die Perserkriege (Gesetze 692 d): *„Αἰσχρῶς γοῦν ἠμύναντο αὐτούς, ὦ Κλεινία, ... εἰ μὴ τό τε Ἀθηναίων καὶ τὸ Λακεδαιμονίων κοινῇ διανόημα ἤμυνεν τὴν ἐπιοῦσαν δουλείαν, σχεδὸν ἂν ἤδη πάντ' ἦν μεμειγμένα τὰ τῶν Ἑλλήνων γένη ἐν ἀλλήλοις, καὶ βάρβαρα ἐν Ἕλλησι καὶ Ἑλληνικὰ ἐν βαρβάροις."* Es sind weder die höchsten Ereignisse gesehen noch die gesehenen in höchster Betrachtungsweise erfaßt.

formt, das von der Zeit Berührte zur Zeitlosigkeit erlöst. Herder fand diese Art des Sehens bei Winckelmann und begriff die Wirklichkeit des unwirklichen Bildes: [3]) „Hiermit komme ich zu Euch, Ihr Genien der Jünglingschaft, schönste Blüte des menschlichen Lebens. Was Winckelmann von Euch in seinen schönen Träumen gedichtet hat, ist kein Traum.“

Die individuelle Ordnung, die einem einzelnen oder einem Volke zu erreichen möglich ist, muß zugleich eine Ordnung von letzter metaphysischer Gültigkeit sein. Die Mythologie will das Umfassende statt der Vereinzelung, die Gestaltung einer Welt statt des Suchens nach einer Welt, unmittelbare Schicksalsbestimmtheit statt irdisch anmutiger Vollendung. Nicht Vereinzelung, sondern umfassende Größe muß das Zeichen der Schöpfung sein. Vereinzelt in der ganzen inneren Haltung ist z. B. Dürers Melancholie. Sie ist nicht eine umfassende Ordnung, die eine ganze Welt voll Trauer und Freude umspannt, sondern sie ist bereits der Ausdruck einer bestimmten Trauer — situationshaft gebunden und nicht allen Situationen übergeordnet. Der Bamberger Reiter dagegen ist ein umfassendes Sein, eine bildgewordene Haltung und nicht eine vereinzelte Bewegung. Eine bestimmte Art der Freude und der Trauer, der Gottesfeier und der Erdentaten, geht aus ihm hervor, ist aber nicht schon aus ihm hervorgegangen; er enthält und umschließt sie. — Dazu ist er eine ruhende Ganzheit, nicht nur Suchen und nicht nur Sprengung. Suchende Menschen wie van Gogh, dämonisch sprengende wie Wedekind sind keine mythischen Personen. Sie sind unabgeschlossen und heimatlos; sie suchen eine Welt, schaffen aber keine Welt. — Aber auch diejenigen, die wirklich eine Welt schaffen, tragen nicht alle als ihr Geschichtsbild die Legende in sich. Nicht dem nur schönen und anmutigen Geist wie Perugino oder Raffael wächst sie zu, nicht jener Art des schöpferischen Menschen, von dem George sagt: [4])

„Der Dichter heißt im stillern gang der zeit
Beflügelt kind, das holde träume tönt
Und schönheit bringt ins tätige getrieb.“

Nur wer einmal an die Grenze der Wirklichkeit vor die Ab-

gründe der Überwirklichkeit hinausgerückt war, nur wer ein letztlich Entscheidendes gesehen und ertragen hat, von dem kündet den späteren Zeiten der Mythos, von dem, der unter einer großen „Empfängnis“ gelitten hat:

> „Presse mich in deinem joche·
> Schließ mich ein in wolkigem bausche·
> Nimm und weih mich zum gefässe!
> Fülle mich: ich lieg und lausche!“

Die Welt der griechischen Plastik, die Welt des Bamberger Reiters und der Bamberger Sibylle, die Welt Dantes, Shakespeares und Goethes ist durchwirkt vom Dämonischen und Göttlichen; als schaffende Flamme brennt es darin. —

Zu dieser hohen Geistigkeit kommt bei den mythischen Werken noch hinzu, daß sie stellvertretende Bedeutung haben. Nicht der Vereinzelte findet seine Legende, sondern nur derjenige, in dem eine Gemeinschaft sich sammelt und ihren erschöpfenden Ausdruck erhält. In diesem Sinne ist der Bamberger Reiter das lichte Bild einer Gesamtheit. Er ist der Künder der Zehntausende, die ohne Namen sterben. Was in ihnen dauernd war, hat er hinübergerettet in seine eigene Gestalt, verwandelt und verklärt, so daß sie zugleich von ihm getrennt sind und in ihm weiterleben. Wenn wir ihn sehen, so sehen wir mit ihm ein ganzes Volk von Dienenden, das sein wacher Blick überschaut, ein ganzes Geschlecht von Herrschenden, deren edelste Kraft sich in ihm zusammendrängt.

3. DER SCHÖPFER DER MYTHOLOGIE

Die mythische Deutung der Kunst ist nicht nur durch ihren Gegenstand, sondern auch durch ihren Schöpfer bestimmt.

Nur derjenige vermag einen Mythos zu bilden, der selber von einer letzten personalen Entschiedenheit ist. Er muß zum Werke kommen aus tiefstem Leiden und aus tiefstem Wissen heraus — aus tiefstem Leiden, indem er ein Chaos von Unförmig-

keit durchirrt und eine ganze verworfene Welt gesehen, ertragen und überwunden hat.

So erhob Hölderlin aus verwundender Einsamkeit heraus seine richtende Stimme[5]: „Barbaren von Alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tief unfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Grazien, in jedem Grad der Übertreibung und der Ärmlichkeit beleidigend für jede gutgeartete Seele, dumpf und harmonienlos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes – das, mein Bellarmin! waren meine Tröster."

So verdammt auch George ein Geschlecht, das ganz entartet ist[4]:

> „Was soll hier himmels stimme wo kein ohr ist
> Für die des plansten witzes? was soll rede
> Vom geiste wo kein allgemeiner trieb ist
> Als der des trogs?"

Von solcher Verderbnis kehrten sie sich ab, weil sie Wissende waren — Seher des Weltuntergangs und der Welterlösung. Sie waren beide erfüllt von einem göttlichen Gesicht, das ihnen nach der Zertrümmerung und Verödung ein neues Reich verhieß. Die Entscheidung war da, als sie solch künftige Fruchtbarkeit erschauten, deren Saat zu vollbringen, deren Wachstum zu hüten, sie ihr Leben sammelten und opferten.

Aus der Tiefe solchen Leidens und solchen Wissens grüßen sie die ihnen verwandte Welt der Geschichte. Die Vergangenheit ist ihnen nicht ein Totes, sondern ein nahes, glühendes Leben. Der Raum, den sie erfüllen, wächst gleichsam bis zu den Schatten hin, und nun erscheinen in ihm die längst Verstorbenen als gegenwärtig; deren sie bedürfen, sie reden und handeln mit ihnen, geben ihnen Größe, Kraft und Sicherheit. In der Geschichte ersteht ihnen die Gemeinschaft, die sie suchen und durch die sie sich vollenden. *Die Geschichte ist für sie symbolischer Raum.*

Solcher Art aber ist die Gestalt, die sich vor ihnen erhebt wie der Gefährte und wie der Gebieter: sie ist *Gegenbild, Ebenbild* und *Vorbild* — Gegenbild der verrotteten Welt, Ebenbild des eigenen Menschtums, Vorbild der künftigen Ordnung.

In diesem Sinne ist Bambergs Reiter mit seinem Adel und mit seiner Ehrfurcht das Gegenbild eines leibzerstörten, lauten und schamlosen Zeit-

alters, das keines Helden, keines Herrschers mehr fähig erscheiht. Er ist das Ebenbild eines jungen und heilen Geschlechts,

> ... das wieder mensch und ding
> Mit echten maassen misst · das schön und ernst
> Froh seiner einzigkeit · vor Fremden stolz ·
> Sich gleich entfernt von klippen dreisten dünkels
> Wie seichtem sumpf erlogner brüderei
> Das von sich spie was mürb und feig und lau
> Das aus geweihtem träumen tun und dulden
> Den einzigen der hilft den Mann gebiert ... [4])

Für jene künftige Ordnung ist er das Vorbild,

> wo großes wiederum groß ist
> Herr wiederum herr · zucht wiederum zucht. [4])

Eine dreifache Spannung zeigt sich bei dieser Art der Betrachtung: eine Spannung zwischen Werk und Gegenwart, zwischen Werk und Eigengestalt und zwischen Werk und Zukunftsordnung. Zum ersten spannt sich die Erkenntnis zwischen Ordnung und Chaos. Die brennende Liebe, diese Welt zu einer neuen Welt zu gestalten, das ewig Leuchtende aus dem Staub emporzuheben, macht die Schau des vollendeten Werkes zutiefst schmerzlich und verantwortungsvoll. Zum zweiten spannt sich die Erkenntnis zwischen der Unförmigkeit des eigenen Seins und der Schönheit der fern geahnten Ordnung. Die eigene Ungestalt erfüllt beim Anblick der verpflichtenden Gestalt mit Schmerz und Verlangen. Das gültige Werk spricht von einer großen Vollendung, die dem Hüter der Flamme zu erreichen gesetzt ward, und von einem großen Verhängnis, dem der Irrende überantwortet ist — jener, dessen Blick die Flamme verlor, der, vom eigenen Schimmer getrogen, ins All zerstiebt. Zum dritten spannt sich die Erkenntnis zwischen dem Werk der Vergangenheit und der Ordnung der Zukunft. Wird das neue Geschlecht vor dem Ritter in Demut und Kraft bestehen können? Wird es sich ein neues adeliges Leben gründen, das aus gleicher Art ist und dennoch unerhört?

Aus Not und Sehnsucht wächst die Erkenntnis hervor. Mit den Augen des Liebenden wird das Bild des großen Menschen erschaut; in einem Agon der Liebe wird es um sein Geheimnis

befragt; es ist wie die bereichernde und deutende Gestalt des Freundes, der im Streite der Helfer ist und der Rufer.

Wo solches geschieht, da vermag das Werk in seiner ganzen Fülle gesehen zu werden. Denn die Tiefe des Erkannten entspricht immer der Tiefe des Erkennenden. Die schöpferische Kraft des Erkannten entspricht der beschwörenden Kraft des Erkennenden. Wie uns die individuelle Person nur durch und im Akte der Liebe zur Gegebenheit kommt, so erschließt sich auch das Werk der Kunst in seinem eigensten Gehalt nur den Augen des Liebenden, der um die Erkenntnis bangt und jubelt. Wie Liebe als persönlichstes Verhalten dennoch ein durchaus objektives Verhalten ist, insofern wir in ihr aus aller Befangenheit in unsere eigenen „Interessen", „Wünsche", „Ideen" heraustreten,[6]) ebenso gefährdet die Mythologie nicht die objektive Erkenntnis der Geschichte, sondern gewährt und gewährleistet sie in höchstem Grade, eben weil sie ausgeht von der ganzen Person, weil sie eine innere Entscheidung voraussetzt und eine innere Entscheidung veranlaßt. Um diesen Zusammenhang von Liebe und Erkenntnis hat Plotin zutiefst gewußt. Wohl fand er, daß alle das Reich der Ideen erblicken könnten, aber dann lehrte er auch, daß die überweltliche Schönheit sich mehr als den andern mitteile: den *ψυχαὶ ἐρωτικώτεραι,* den liebesmächtigeren Seelen[7]).

4. DIE AUSDRUCKSFORM DER MYTHOLOGIE

Jeder Form der Kunsterkenntnis entspricht jedesmal eine andere Form der Erkenntnismitteilung.

Der natürliche Mensch äußert sein Erleben unmittelbar in Ausrufen, die Bildeinheiten bezeichnen, die gleichsam Überschriften für Bildbeschreibungen abgeben, also noch vor der Beschreibung liegen („Die Krippe! Das Kind!" usw.) Wenn er aber einem andern eine zusammenhängende Darstellung des Gesehenen gibt, so geschieht das in der Weise der Erzählung, in der auch Einheit an Einheit gegliedert wird, deren Form die Reihung ist. Im Grunde ist sie ein verblaßtes Aufweisen, ein

verhindertes Hinzeigen auf die einzelnen Werk-Tatsachen; bezeichnend dafür ist außer der Reihung von Hauptsatz an Hauptsatz die Bevorzugung der hinweisenden Fürwörter. — Die Philologie gibt einen Werkbericht, einen Überblick über die sinnenfälligen Tatsächlichkeiten. Damit ist natürlich das spezifisch Künstlerische des Werkes nicht faßbar; denn dieselbe Technik des Berichts kann man ebensowohl bei Kunstwerken wie bei Nicht-Kunstwerken anwenden*). Diese Feststellung entspricht unserem früheren Ergebnis, daß die Philologie aus erkenntniskritischen Gründen die Tatsache des Kunstseins zunächst unbeachtet läßt. — Die bewußte Kunstbetrachtung findet die ihr adäquate Form der Kunstäußerung in der Werkbeschreibung, die den wesentlichen Gehalt des Werkes aufzeigt. Einen Grenzfall stellt die Abbildung dar, in der die Form der Kunstäußerung mitgeformt ist von der Gestalt des Werkes.

Der Mythologie entspricht als sinngemäßester Ausdruck das Gedicht, und zwar entspricht ihr darum diese letztlich geordnete und gesammelte Form, weil sowohl Werk wie Betrachter ein letztlich gefülltes, gedrängtes und notwendiges Leben besitzen.

Das Werk hat eine größte Fülle, indem es als Aufgipfelung und Zusammenfassung Zeiten und Völker in sich vereint**). Es hat eine höchste Gedrängtheit, indem sein Schöpfer diese Fülle nicht ausbreitet, nicht Wiederholung und Stillstand kennt, sondern ein „kreishaft vollendetes“ Dasein führt†). Es hat eine höchste Notwendigkeit, indem es eine vollendete individuelle und metaphysische Ordnung darstellt†). Dieselben Kennzeichen finden wir auf der Seite des Betrachters. Er hat eine größte Fülle als der Deuter, Widersacher und Überwinder seiner Zeit††). Er hat eine höchste Gedrängtheit, insofern er einen Schicksals-

---

*) Es ist nicht so falsch, zu sagen, der Philologe verfolge die Kunstwerke „steckbrieflich“. Soeben kommt mir im I. Jahrbuch der Walraf-Richartz-Gesellschaft (Köln 1924, S. 49) ein Aufsatz von P. Clemen zu Gesicht, in dem (von einem Historiker!) derselbe Ausdruck gebraucht wird.

**) Vgl. Kap. I, II.

†) Vgl. Kap. II.

††) Vgl. Kap. III.

augenblick verkörpert und die Wage hält — er, der ein Ende ist und ein Beginn, in dem sich das Vergangene und das Künftige, Chaos und Ordnung, Zeit und Ewigkeit begegnen. Er hat eine höchste Notwendigkeit, insofern er eine Entscheidung setzt und als Künder und Stifter einer neuen Ordnung im Anblick der Ewigkeit sein Leben vollendet.

Eine gedrängte Fülle zu letzter Notwendigkeit zu ordnen, ist das Gedicht bestimmt. Das ungesammelte, noch auswechselbare Wort der sonstigen Rede wäre der hohen Gestalthaftigkeit von Werk und Betrachter unangemessen. Beide verlangen als Ausdruck ihres Wesens den gespannten, vollkommenen Vers.

So steht denn in der Mythologie Gedicht gegen Gestalt, Werk gegen Werk. Dabei ist das betrachtende Werk zugleich Abbild des Betrachters wie des betrachteten Werkes. Diese große Einheit gibt Georges Versen eine letzte Wucht; sie sind ganz seine Sprache und zugleich die Sprache des Bamberger Reiters.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Wir suchten bisher das Wesen der Mythologie vom Werk, vom Betrachter und von der Ausdrucksform her zu verstehen. Nachdem wir so eine gefüllte Anschauung vom Wesen der Mythologie gewonnen haben, erscheint es wohl nicht mehr als inhaltlos, wenn wir sie als *diejenige Betrachtungsform bestimmen, in der das Werk nicht als Leben, nicht als Körper, nicht als Leib, sondern als Symbol erfaßt wird.* Die griechischen Dichter verwenden das Wort σύμβολος in drei Bedeutungen, die uns das Wesen der Mythologie umgrenzen können:

Einmal ist es das Merkmal und das Wahrzeichen — indicium und signum. Dann ist es das Vorzeichen, wie es etwa am Flug der Vögel erscheint — omen. Schließlich bezeichnet es, zu der ursprünglichen Bedeutung von ξυμβολή zurückkehrend, denjenigen Menschen, mit dem man eine Begegnung hat.

Das Werk der Mythologie ist *Merkmal*, indem es Zeiten und

Völker in sich vereinigt und vertritt; gleichzeitig wird es zum Wahrzeichen, da es Volk und Zeit in der Vollendung ihrer höchsten individuellen Möglichkeit vor Augen stellt, in ihrem idealen un-bedingten Sein. Vorzeichen ist es in zweifacher Weise — einmal als Omen des Schicksals überhaupt, insofern es von den Mächten des Dämonischen und Göttlichen durchwirkt ist, und dann als die Verkündung einer neuen fernen Ordnung, zu deren Verwirklichung es aufruft und verpflichtet. Schließlich ist es eine Gestalt, die dem Mythenbildner entgegenwandelt, die er nicht sucht, sondern der er begegnet — in dem Augenblick, wo er ihrer zur Selbstvollendung bedarf.

Gerade weil die Mythologie das Werk als Symbol erfaßt, hat sie die größte Möglichkeit zu einer objektiven und adäquaten Erkenntnis der Kunst. Wir haben im einzelnen die Ansatzpunkte einer Mißdeutung zu prüfen und die durch die Mythologie geschaffene Sicherung darzulegen.

1. Die Art des Erkennenden. Das Subjekt der Erkenntnis ist dann an einem vollen und richtigen Verstehen der Geschichte gehindert, wenn es nicht die nötige Weite und die nötige Tiefe des Erlebens besitzt. Nun wiesen wir aber nach, daß der Mythenbildner als Deuter, Widersacher und Überwinder seiner Zeit ein ganzes Reich von Gehalten und Möglichkeiten in sich zusammenzwingt und sein Leben in den Gründen des Menschlichen vollbringt*). Also ist die Mythologie in dieser Hinsicht unvergleichlich weniger gefährdet als die Wissenschaft.

2. Der Gehalt des Erkannten. Das Objekt der Erkenntnis ist dann einer Mißdeutung ausgesetzt, wenn es statt in seinem ganzen Reichtum nur in einem verengten Ausschnitt, statt in seiner ganzen Tiefe in zu oberflächenhafter Weise gesehen wird. Nun wiesen wir aber nach, daß das Werk in der Mythologie als Ausdruck einer Geschichtsgesamtheit erfaßt und gleichsam im Aufblick zur Ewigkeit als schicksalbestimmtes Gebilde erschaut wird**). Also sieht die Mythologie das Werk in größerer Weite und in größerer Tiefe als die Wissenschaft.

*) Vgl. Kap. III.

**) Vgl. Kap. I und II.

3. Der Augenblick der Erkenntnis. Die Erkenntnis muß dann unvollkommen und fehlerhaft bleiben, wenn sie nicht im rechten Augenblick vollzogen wird. Der Betrachter muß sich sammeln zum Gebilde hin, um ihm überhaupt die Schleier zu entreißen. Wie der Ermattete im Kampf der Leiber versagt, so bewährt sich, wer seine Kräfte zerstreut hat und nur in interesseloser Anschauung vor dem Werke verharrt, nicht im Agon der Erkenntnis, der einen wachen und gestrafften, einen erobernden Geist verlangt. Nun wiesen wir aber nach, daß die Mythologie größte Sammlung und Spannung voraussetzt, daß in ihr die Erkenntnis auf dem Eros gründet. In dieser Hinsicht ist sie der Wissenschaft überlegen.

4. Die Bedeutung der Erkenntnis. Wir stellten bereits früher dar, daß das Erkenntnisbild um so blasser ausfallen müsse, je ferner das Objekt dem Subjekt steht, daß die Aussicht auf eine zutreffende Erkenntnis um so geringer wird, je weniger fruchtbar sich die vollzogene Erkenntnis für die verstehende Person gestalten würde. Eine solche Erkenntnistrübung kommt nun für die Mythologie deswegen nicht in Betracht, weil sie sich niemals auf personal gleichgültige Werke richtet, sondern sich ausschließlich auf die persönlich dringlichsten und notwendigsten Gebilde bezieht*). Also ist die Mythologie dort grundsätzlich gesichert, wo die Wissenschaft immer wieder in dem einzelnen Fall gesichert werden muß.

5. Der Ausdruck des Erkannten. Endlich kann eine Erkenntnis dann verzerrt und verengt werden, wenn sie nicht in der rechten Weise mitgeteilt wird. Es setzt eine schöpferische Begabung voraus, daß die Sprache dem Erleben dienstbar gemacht und ihm angeformt werde. Ein Erleben auszudrücken, ist um so schwieriger, je bedeutsamer die Gehalte der Erkenntnis sind, und es verlangt geradezu einen Geist von außerordentlicher Prägekraft, um ein für die Zeit neuartiges Erleben sagbar zu machen; eben dieses Problem besteht für die Kunst in besonderem Maße, da es sich bei ihr nicht um alltägliche Wirklichkeiten handelt, sondern um ein gedrängtes und gesteigertes Sein,

*) Vgl. Kunsterschließung Kap. II und Mythologie Kap. III.

in ihren höchsten Äußerungen sogar um „unerhört“ Neues und „unerhört“ Großes.

Unsere führenden Historiker haben immer wieder die Grenze des Wortes schmerzhaft empfunden und um den entsprechenden Ausdruck für das, was sie sahen, ringen müssen. Die Freunde von Karl Justi wissen zu berichten, wie er manchmal Tage damit verbrachte, das eine Wort zu prägen, das für sein Erleben wirklich der Leib sein könnte, wie er sogar beim öffentlichen Reden manchmal für lange Zeit verstummte, weil die Träume, die er in sich trug, sich nicht zur Sprachgestalt verdichten wollten, wie er endlich oft mit unbefriedigendem Wort sich begnügen mußte, da das Tiefste, was er gesehen, in ihm stumm und unaussprechbar blieb.

Von dieser Begrenztheit wird die wissenschaftliche Kunstbetrachtung durch die Mythologie befreit. In ihr formt der sprachschöpferische Mensch, der Dichter, den Ausdruck für das Leben des Werkes. Der Gestalt des Werkes antwortet der Gestalter des Wortes — er, der berufen ist, das Ungesagte sagbar zu machen und auszusprechen in ganz geordneten und erfüllten Gebilden, die in Ton und Rhythmus, in Vers und Reim eine Welt voll höchster Gesetzmäßigkeit offenbaren.

So besteht denn für die Mythologie aus all diesen Gründen mehr als für die übrigen Formen der Geschichtsbetrachtung die Möglichkeit, das Vergangene in der Rundheit seines Wesens zu erfassen, das zu erschauen, wovon die Griechen im festlichen Gedichte sangen:[8]) Ἀληθείης εὐκυκλέος ἀτρεμὲς ἦτορ. — Der wohlgerundeten Wahrheit unerschütterliches Herz.

6. DIE PROBLEMATIK DER KUNSTBETRACHTUNG

Wir haben im folgenden darzustellen, wie durch die Mythologie die natürliche und die wissenschaftliche Kunstbetrachtung in ihren Mängeln und in ihrer Problematik überwunden werden.

Die wissenschaftliche Kunstbetrachtung ist in der großen Gefahr, der ganzen Fülle des Lebens entfremdet zu werden.

Man muß sich von der Selbstverständlichkeit, mit der wir nach langer Gewöhnung die Fachwissenschaften aufnehmen, einmal möglichst freizumachen versuchen, um dann zu empfinden, welch

ein seltsamer Widersinn darin liegt, daß es Menschen gibt, die das Leben nur so weit betrachten, wie es Kunst ist, und die ihr eigenes Leben mit seinen vielfältigen Bewegungsrichtungen so sehr vergewaltigen, daß sie es auf die Kunstbetrachtung konzentrieren. Wer einmal diese schauerliche und groteske Armut wirklich gesehen hat, der findet schließlich für den Nur-Kunsthistoriker kaum noch eine andere Bezeichnung als die, daß er einen pathologischen Fall darstelle.

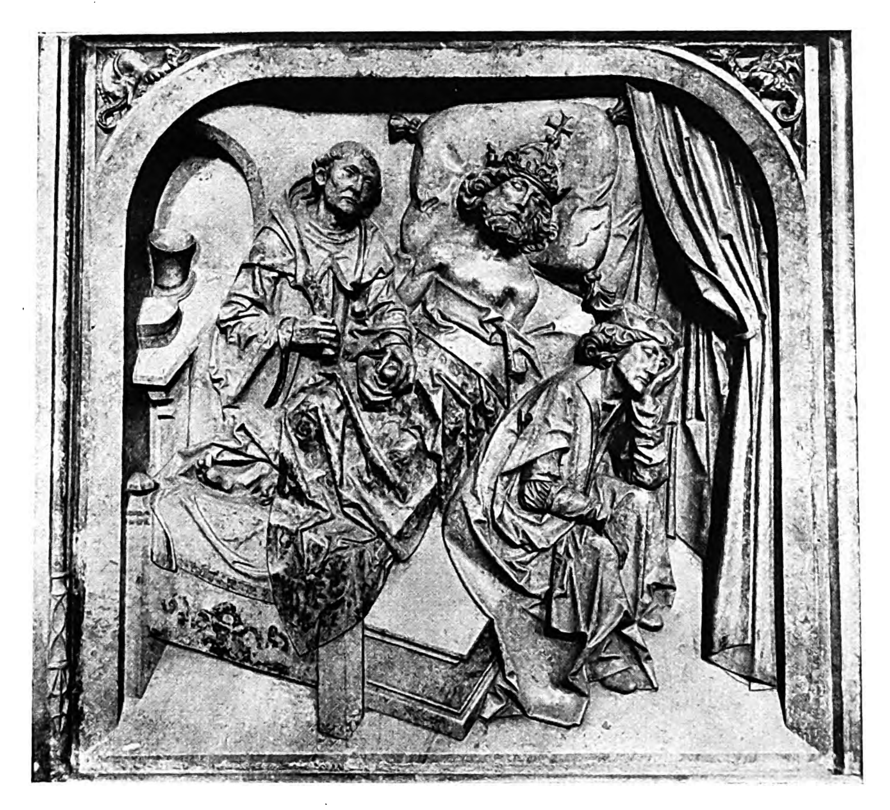
Der erste Schritt, um die wissenschaftliche Kunstbetrachtung aus ihrer Umkerkerung zu erlösen, geschieht in der außersystematischen Gliederung der Werke*). In ihr wird die Kunstgeschichte von ihrer Isolierung unter den Wissenschaften befreit; indem Landschaft, Kultur und Religion im Kunstwerk als schaffende Kräfte gesehen werden, nähert sich die Kunstgeschichte um ein beträchtliches einer Wissenschaft vom Leben, von der schöpferischen und gestalteten Wirklichkeit. Nun ist aber die Wissenschaft ihrerseits wieder isoliert vom Erleben überhaupt. Denn nicht nur das wird erforscht und gewußt, was der wachsende Mensch, was die suchende Zeit zur Vollendung ihrer selbst bedürfen, was unmittelbar gegenwärtig werden kann, indem es für dieses Heute und für jenes Morgen zeugende Kraft besitzt, sondern darüber hinaus macht es sich der Gelehrte zum Ziel, die Geschichte in ihrer ganzen Breite zu durchspüren und zu überliefern, getrieben von dem großartigen, aber auch krankhaften und verwerflichen Wunsch, eine möglichst lückenlose systematische Erkenntnis zu gewinnen. Um zu begründen, weshalb wir den zur Alleinherrschaft gelangten Willen zum System verwerflich nennen, brauchen wir nicht auf jene vergröberten Entartungstypen von Historikern hinzuweisen, die aus einer Art Affenliebe zum System auch die Nichtigkeit erforschen und verzeichnen, auf jene Philologen, deren Wühlen im Staub der Vergangenheit Nietzsche[9]) einmal als Maulwurfstreiben charakterisiert hat, indem er bei ihnen fand die vollen Backentaschen und die blinden Augen, die Freude ob des erbeu-

*) Vgl. Kunstphilologie Kap. XII.

teten Wurms und die Gleichgültigkeit gegen die wahren, ja aufdringlichen Probleme des Lebens; die Problematik nimmt nicht ab, sondern steigert sich nur, wenn wir uns denjenigen Historikern zuwenden, die von solchen Übertreibungen sich fernhalten: Sie nennen, aber erwecken nicht, häufen die Schätze, aber schmücken nicht damit die Öde, bauen ein System, aber bannen kein schöpferisches Leben. Wissenschaft ist notwendig primär nicht Weisheit, sondern Gelehrsamkeit. Weisheit war Platons Philosophie, deren Geburt aus dem glühenden Wunsch der Stunde wir im „Phaidros" nah und ursprünglich erleben; Gelehrsamkeit war Aristoteles' Streben nach Vollständigkeit, nach der Errichtung des Systems. Bei ihm geht das Philosophieren ebensosehr neben dem eigenen Erleben wie neben dem Schicksal seiner Mitwelt einher. Der Aristoteles, der Gelehrter ist, und der Aristoteles, der ein individuelles Schicksal durchlebt, sind vielfach zwei voneinander getrennte Personen; ähnlich ist auch für die heutige Gelehrsamkeit zu formulieren. Die Tatsächlichkeit dieses Gegensatzes hat David Hume einmal in ergötzlicher Weise verraten, wenn er die Antithese aussprach: [10]) „Sei ein Philosoph, doch in deinem Philosophieren sei auch ein Mensch!" Die Wissenschaft erkauft ihre Fülle mit dem Fluch der Gelehrsamkeit; sie verrichtet eine Art Sisyphusarbeit: Sie will die ganze Vielfalt des Lebens sichtbar machen, und indem sie sie sichtbar macht, wird das Leben tot. Sie will ein Mehr an Leben bringen und bringt ein Mehr an Totem. Nietzsche ist einer der ersten gewesen, die dieses Verhängnis erkannt haben: [11])

> „Umsonst, daß man sich an alle großen produktiven Perioden und Naturen imitatorisch anlehnt, umsonst, daß man die ganze ‚Weltliteratur' zum Troste des modernen Menschen um ihn versammelt und ihn mitten unter die Kunststile und Künstler aller Zeiten hinstellt, damit er ihnen wie Adam den Tieren einen Namen gebe: er bleibt doch der ewig Hungernde, der ‚Kritiker' ohne Lust und Kraft, der alexandrinische Mensch, der im Grunde Bibliothekar und Korrektor ist und an Bücherstaub und Druckfehlern elend erblindet."

Es muß die Aufgabe der Wissenschaft sein, dieser Gefahr der Vertotung entgegenzuwirken. Sie tut es vor allem durch die Ausschaltung der Logophilie, durch die Verwirklichung der Kunst-



Riemenschneider / Die Heilung vom Stein

erkenntnis in der Kunsterschließung. Indem aber auch die Kunsterschließung nur ein Wissen um kostbares Leben bleibt, indem auch solches gewußt wird, was der eigenen Person nicht fruchtbar und notwendig ist, so überwindet die wissenschaftliche Kunstbetrachtung nicht ganz eine gewisse Mattheit und Leere. Je mehr nun der wissenschaftliche Mensch auf die Formung des Menschen gerichtet ist, je mehr er gerade diejenige Weisheit sucht und gerade diejenige Geschichte betrachtet, nach der die Edelsten des Volkes rufen, je mehr er, wie es in der heutigen Philosophie und Geschichtsschreibung teilweise geschieht, unbeschadet seiner strengen Sachlichkeit und gerade durch eine strenge Sachlichkeit, zu solchen Quellen des Lebens führt, nach denen wir dürsten und die für uns fließen, desto mehr befreit er sich aus der Enge und Starrheit der Wissenschaft.

Die letzte Befreiung bringt allerdings erst die Mythologie*). Sie wächst aus dem ganzen Menschen hervor und erfaßt den ganzen Menschen mit der Glut ihrer prägenden Form. Sie wächst aus dem ganzen Menschen hervor, indem sie sich aus seinen Erlebnissen gleichsam als Kristall organisch bildet. Um die Mythologie ist nicht die Einsamkeit der Wissenschaft gebreitet, vielmehr erblüht sie aus einer ganzen Welt von Gestalten und Ereignissen. Die „Tafeln", zu denen die Verse vom Bamberger Reiter gehören, sind nicht wie die Beschreibungen der Wissenschaft in vorsätzlicher Arbeit, unabhängig von dem Rhythmus des Erlebens, entstanden, sondern an ihrem Ort zu ihrer Stunde fanden sie ihre Gestalt im Reichtum der Wanderfahrt. Dem Strom des Geschehens ist plötzlich dieser Sprachleib entstiegen. Die Mythologie erfaßt den ganzen Menschen; das Werk, das er sieht, ist ihm im Innersten notwendig; es richtet über ihn und ruft ihn zur Gestaltung auf. Wenn jeder Historismus von Augustini Wort[12]) getroffen wird, daß die Menschen ein Volk seien, stets neugierig, das Leben anderer kennenzulernen, aber träge, das eigene zu verbessern, so berührt dieser Vorwurf nicht

*) Man denke an Fichtes Wort: „Nur das Metaphysische, keineswegs aber das Historische macht selig; das Letztere macht nur verständig" (Anweisung zum seligen Leben, Philos. Bibl. Bd. 131, S. 197).

mehr jene letzte Form der Kunsterkenntnis, die ihren Sinn gerade darin findet, daß der Mensch vor dem erschauten Werk eine neue Haltung gewinne, daß er vom Augenblick der Betrachtung an in einer veränderten Weise schreite und lebe. In diese Richtung geht Herders Wort[13]): „‚Was in unserem Klima, in unserer Verfassung uns die Griechische Kunst solle?‘ fragen Sie; und ich antworte kurz: ‚Wir wollen nicht sie, sondern sie soll uns besitzen‘ . . . Die griechische Kunst, meine ich, soll uns besitzen, und zwar an Seele und Körper.“ Das ist die Antwort eines Menschen, der den höchsten Sinn der Kunstbetrachtung erkannt hat.

In der Mythologie findet das seine Erfüllung, was in der natürlichen Kunstbetrachtung das organische Erleben der Kunst verhieß*). Wir nannten dort jenes Erleben organisch, das dem Menschen unmittelbar aus der Fülle seiner Eindrücke, aus seiner augenblicklichen Situation zuteil wird. In der Mythologie begegnen wir nun wiederum einem organischen Erleben der Kunst, das aber von aller Zufälligkeit befreit ist, indem es ausgeht nicht von der gerade gegebenen, sondern von der persönlich zubestimmten Welt, indem es sich ergibt nicht aus der augenblicklichen Situation, sondern aus der inneren Lage des Menschen. Der natürliche Mensch erlebt den Bamberger Reiter, weil er aus irgendwelchen Gründen an diesen Ort gekommen ist; der Mythenbildner kommt an diesen Ort, weil er die Stätte des Reiters ist. Der natürliche Mensch sieht einen zufälligen Ausschnitt der Welt; der Mythenbildner sieht die ihm innerlich verwandte Welt der Geschichte. Bei dem natürlichen Menschen bestimmt die Abfolge der äußeren Ereignisse darüber, wann er das Werk erblickt; dem Mythenbildner erscheint das Werk dann, wenn sein ganzes Wesen danach ruft: in einem schicksalhaften Augenblick.

Droht dem wissenschaftlichen Menschen die Gefahr, daß in seinen Händen die Kunst ein totes Gut wird, so droht dem natürlichen Menschen die Gefahr, daß in seinen Händen die Kunst zum Genußmittel wird. Der natürliche Mensch hat die Neigung, die Kunst als Erholung anzusehen oder sich ihr in aufgelöstem

*) Vgl. Natürliche Kunstbetrachtung Kap. X.

Schwärmen hinzugeben; man empfindet sie zwar als lebensvolle Ordnung, mißachtet aber häufig dadurch ihr Leben, daß man es den eigenen Begierden dienstbar macht. Wir haben zunächst die Ansicht derer zu prüfen, „die in der Kunst nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schellengeklingel zum ‚Ernst des Daseins' zu erkennen imstande sind."[14]) Dem heutigen Menschen, dem nicht wie Goethe Kultur und Barbarei, sondern Erwerb und Genuß die einzigen Dinge von Bedeutung sind, kann die Kunst nur als ein Luxus erscheinen, als schöne Ablenkung und einlullende Schmeichelei. Von weitaus edlerer, doch im Grunde gleicher Art ist Spinozas Theorie der Kunst, deren Wirkungen er mit denen der sinnlichen Genüsse in gleiche Reihe stellt[15]):

„Die Dinge zu genießen und sich an ihnen soviel als möglich zu vergnügen (nicht zwar bis zum Überdruß, denn das heißt nicht sich vergnügen), ist darum eines weisen Mannes durchaus würdig. Des weisen Mannes, sage ich, ist es durchaus würdig, an angenehmen Speisen und Getränken sich mäßig zu erquicken und zu stärken wie nicht minder an Wohlgerüchen, an der Schönheit der Pflanzenwelt, an Schmuck, Musik, Kampf- und Schauspielen und anderen Dingen dieser Art, was jeder ohne irgendeinen Nachteil für einen anderen genießen kann."

Nicht aus einer Entspannung, sondern aus einer höchsten Spannung ist die Mythologie geboren; denn höchste Spannungen sind im Werk, im Betrachter und in der dichterischen Form der Mythologie lebendig. Nicht Entspannung, sondern höchste Spannung will sie bringen, indem der Mensch durch das vorbildliche Werk zerstört und befruchtet wird. Die Betrachtung ist ihr nicht Erholung, sondern Feier, Gericht und Gebot. Ebensowenig hat die Mythologie Raum für die Schlaffheit des Kunstgenießers, für seine weichlich zuchtlose Kunstschwärmerei. Daß auch die Wissenschaft von dieser schwelgerischen Gelöstheit nicht freigeblieben ist, beweist ein Philosoph wie Hermann Cohen, wenn er mit aller Kunst die Rührung verbunden sieht, „welche alle echte Kunst, und am deutlichsten vielleicht die Musik, erwirkt."

„Da bleibt kein Rat als grenzenlose Tränen. So fließt denn fort und quellet unaufhaltsam. Die Tränen sind freilich keine untrüglichen Zeug-

nisse, aber sie sind trotz der Vieldeutigkeit ihres Anlasses dennoch bedeutsame Symptome für das Zurückfließen alles geistigen Inhalts in das ganz Elementare des Bewußtseins." – „In dieser Rührung erleben wir die Liebe zum Menschen."[16])

Die Mythologie ist hell und spröde. Sie überprüft die Dinge und verliert sich nicht in seufzende Hingabe. Sie weiß, „Schwärmerei und Begeisterung können uns hier nicht helfen, wo es auf helle Begriffe über die Frage ankommt: Wie zeigt sich der Genius der Menschheit?"[17])

Endlich befreit die Mythologie die Kunstbetrachtung von der vielleicht größten, heute jedenfalls dringlichsten Gefahr, von der Gefahr des Kulturmenschentums. Die Entwicklung der europäischen Kultur und Zivilisation hat eine immer tiefere Entfremdung des Menschen von den religiösen Gehalten mit sich gebracht. Er hat durch die Werke seines Geistes gleichsam eine Mauer um sich gezogen, die ihn nun von den dämonischen und göttlichen Mächten trennt. Er lebt in der Geborgenheit der Städte und ist nicht mehr der schrecklichen Allmacht der Berge oder der fragenden Weite der Steppe überantwortet. Er hat Werkzeuge gebildet, Gestalten geschaffen, Welten durchdacht und ist vor sich selber immer mehr zum Herrn emporgewachsen. Er steht nicht mehr als Geschöpf vor dem Schöpfer, sondern als Schöpfer in seiner Schöpfung. Indem er nun in die Welt der Zivilisation und Kultur sich verschließt, indem er entweder ein Mensch der Technik oder ein Mensch der Bildung wird, verschüttet er sich selbst den Weg zu den Ursprüngen; er zerstört sich am Leibe, da ihm sein Leben blutleer und schattenhaft wird, und beraubt sich an der Seele, da ihn nicht mehr Erleuchtung und Offenbarung führen, die Ehrfurcht vor dem Heiligen und die Liebe zum Göttlichen. Aus dieser Enge führt die Mythologie heraus. Nicht aus einer stolz oder träge umfriedeten Welt, sondern aus einem Chaos ist sie hervorgegangen. Chaos ist die Welt, die sie zu überwinden sucht. Chaos ist die tief geheime Fruchtbarkeit, der das Bild der neuen Ordnung entstiegen ist. Nicht aus der Selbstbespiegelung des Narziß, sondern aus der Selbstverlorenheit des von Mächten erschütterten

Sehers ist sie geboren — als eine Kunde vom Höchsten, das im Bild eines vergangenen Menschtums sichtbar wird. Nicht die Vergötzung der Kunst ist ihre Absicht, sondern die Formung eines reichen und geordneten Lebens. Sie weist der Kunst in dem Gesamterleben des Betrachters und in dem gesamten Kosmos der erschaubaren Wertwirklichkeiten die ihr zukommende Stelle an; sie führt den Betrachter gerade von der Kunst weg in die Fülle der Welt hinaus, damit er durch die Totalität seiner Person, durch Tat und Betrachtung in vielfältigem Geschehen eine neue gottgefällige Ordnung verwirkliche.

7. BEWÄHRUNG

Die mythologische Betrachtung der Welt ist uns vor allem an zwei großen Werken deutlich geworden: an Platons „Phaidros" und an Hölderlins „Archipelagus". Zeigt Plato mehr das Werden des Mythos, wie er aus Not und Liebe entsteht und die Menschen zur Vollendung erlöst, so zeigt Hölderlin vorzüglich den gewordenen Mythos, das Bild, in dem die Geschichte wieder zu schaffendem Leben erwacht; beide finden sich zur Ergänzung zusammen.

Im Weben der Zufälle, im Spiel der Worte beginnt das Gespräch. Sokrates begegnet vor den Mauern der Stadt dem jungen Phaidros, der eben bei Lysias eine Rede gehört, daß der Jüngling sich lieber dem hingeben solle, der ihn nicht liebt, als dem, der ihn liebt. Und nun streitet, lösend und erregend, Scherz wider Scherz, da Sokrates den Phaidros um die Wiederholung der Rede bittet, dieser aber es ihm weigert, bis er endlich doch dem listigen Meister nachgeben muß.

Leise Schauer gehen durch dieses Spiel. In seiner Leichtigkeit birgt sich die schwere Süße des Rausches, in seiner Gehaltenheit die Flamme der Leidenschaft. Auch diese Rede des Alltags, des ungewichtigen Willkommens, ist bezogen auf die Mitte, zu der Sokrates und Phaidros hinleben.

Nach einer Stätte suchend, wo Sokrates die Rede hören könnte, gehen sie am Ilissos entlang und netzen sich im Bache die Füße. Da sieht Sokrates den Jüngling, wie das Wasser mit weichem Glanz seine Knöchel umfließt und seine Gestalt sich in wiegender Schlankheit über die Kiesel bewegt. Und wieder ist es das Spiel, das die Seele verzaubert und die Tiefe ihrer Geheimnisse entsiegelt.

Unter der Platane bereiten sie sich zu müßiger Betrachtung: „Bei Hera! Du hast mich schön geführt. Sieh nur, wie hoch die Platane emporschießt und wie breit ihre Äste sind! Auch der Keuschbaum steht üppig da und gibt den schönsten Schatten, und von seinen vollen Blüten duftet uns ja der ganze Ort."[18]) Es ist eine den Nymphen und dem Acheloos geweihte Stätte, mit Bildern und Weihgeschenken geschmückt, berührt von der Ahnung eines lichten und göttlichen Lebens. Sie liegt nicht weit vor den Toren der Stadt, die das schweifende Leben der Natur gleichsam überwacht und ihm einen Halt entgegensetzt. So sind denn die beiden nicht der Gestaltlosigkeit des naturhaften Werdens überantwortet, sondern leben noch ganz im schützenden Bann der dauernden Stadt. Beides wirkt hier zusammen: das Wachstum der Natur und die Ordnung der Polis, Lösung und Gesetz, Geheimnis und Weisheit, Pan und Apollo. Die Nähe der Stadt gemahnt sie an das Maß und die Weite des urbanen Geistes; ein duftendes Geheimnis, umgibt sie die Natur und löst die verschlossene Seele zu geöffneter Hingabe, und mit frommer Ehrfurcht erfüllt der geheiligte Ort.

Da nun Phaidros die Rede verliest, erglüht Sokrates im Anblick seines Eifers, in der Ahnung seiner edlen und bewegten Seele: „Ich bin noch ganz außer mir. Aber daran bist du schuld, Phaidros, du: ich ließ mein Auge nicht von dir; denn du warst vom Lesen wie verklärt. Ja, wie verklärt."

Als er geendet, wiederholt sich das Liebesspiel des Anfangs, da nun Phaidros dem Sokrates eine Rede über den Eros entlocken will. Und plötzlich kommt über Sokrates der Gott, und er spricht in Dithyramben: „Und das ist deine Schuld, deine, Phaidros!" Er wird selber zum Phaidros, spricht als dieser, wenn er verkündet, daß der Geliebte von dem Liebenden nur Schaden empfange. Dies ist der höchste Augenblick der pädagogischen Hingabe: der Meister geht ganz in den Geliebten ein. Aber es ist auch nur ein Augenblick, und nachdem er gezeigt, wie innig er mit dem Geliebten lebt, wird der Meister wieder zum Führer, der dem Jüngling sich nicht unterwirft, sondern ihm helfen will zu seiner persönlichen Vollkommenheit.

Mit verhülltem Antlitz hat Sokrates geredet, um nicht vor Scham zu vergehen, wenn er Phaidros ins Auge blicke. Denn in ihm ruft die Stimme, daß er albern und gottlos rede, daß er das Edle schmähe mit unvernünftigem Wort. Und er beginnt einen Lobspruch auf Eros, preist die heilige Mania, die in der Liebe wirkt, spricht von Wesen und Gestalt der Seele, die durch die Liebe vollendet wird. So wächst um beide der Raum zur Welt. Im Anblick der Ewigkeit werden sie für alle Menschen ein gültiges Vorbild – für alle, die da betrachten und führen sollen, für Meister und Jünger. Von den letzten Dingen kündet Sokrates dem entzückten Phaidros, weil er ihn liebt – nur dadurch, daß er ihn liebt, von dem Adel der Seele und von ihrer Häßlichkeit, von der Schau der Urgestalten, die Begeisterung entflammt und mit himmlischer Freude lohnt: „Diese großen und gött-

lichen Geschenke, o Jüngling, reicht dir die Freundschaft des Liebenden." Nachdem er den Widerruf gehalten, bittet er den Eros, daß er ihm nicht seine Kunst entziehe, die Kunst der Liebe, daß er auch Lysias von seinen Reden abbringe und hinführe zur Philosophie.

Erst dann wieder kehrt er ins begrenzte Heute zurück, indem er Phaidros von den Rednern spricht, die nicht die Wahrheit sehen wollen, sondern nur zu überreden wünschen, die über unbedeutende Gegenstände sehr viele und über bedeutende Gegenstände sehr wenig Worte machen, die ihre Reden aufschreiben, statt jene Rede zu pflegen, die, lebendig und beseelt, mit den Lippen in die Seele der Schüler geschrieben wird.

So schließt sich der Kreis: vom Zufall des Heute ging das Gespräch aus, zu der Wirklichkeit des unvollkommenen Tages führt es zurück; dazwischen aber liegt der Gipfel, auf den Sokrates und Phaidros entrückt wurden, um von dort die ewige himmlische Ordnung zu erschauen. Zwischen zwei großen Nein erhebt sich der Gipfel eines strahlenden Ja; zwischen zwei abwehrenden Reden ertönt der Lobspruch des Eros. Die Feinde, gegen die Sokrates sich richtet, haben auch für den heutigen weltbetrachtenden Menschen noch Realität. Die einen sind diejenigen, die den Liebenden blind nennen und in seinem Ich verfangen, die nicht wissen, daß alles Große nur durch den Eros gewirkt ist. Sie lehrt Sokrates, daß die Erkenntnis nur dem Liebenden zuteil wird und nur unter Liebenden fruchtbar ist. Die andern sind jene Scheinphilosophen, die über den Methoden ihrer Wissenschaft die Gehalte vergessen, in vielem gelehrt sind und über nichts belehrt, die ihre Erkenntnisse nicht zeugen in der rufenden Stunde und nicht mitteilen durch die Sprache ihres ganzen Leibes, sondern sie fern von den Ereignissen des Lebens dem stummen und kalten Buch übergeben. Sie lehrt Sokrates, daß es nottut, von der Natur des Leibes und der Seele zu wissen, und daß die Erkenntnis aus der Gemeinsamkeit des Führers und des Geführten in lebendiger Mitteilung erwachsen soll; er geht den Weg, der für jede mythologische Betrachtung symbolisch ist: der Augenblick verlangt nach einer bestimmten Erkenntnis; die Person strebt zu ihr hin, wird aber nicht wie in der Wissenschaft zu ihr hin gezwungen. Und dann sucht man in einem liebenden Miteinander die Erkenntnis, nach der die Seele verlangt, um schließlich, auf die Welt zurückgewandt, sie zu messen an dem Bild der Vollendung, das man sah, und ihr und sich selber die Vollendung aufzuprägen, die zu gewinnen die trübenden Kräfte sie hemmten.

Die Mythologie grenzt ab von der Welt, die schattenhaft tot oder ihrer Pflicht vergessen ist. Sie beschreitet den Weg, der zu den wahrhaft tiefen Erkenntnissen führt, indem sie geboren wird aus der Liebe zu edlen Menschen. Sie gibt die Einsicht, die nottut – nicht ein Wissen um vieles, nicht eine Unterweisung in den scharfsinnigen Künsten der Dialektik, aber auch nicht nur einen Traum von der wiegenden Schön-

heit der Idylle, von der Platane und dem Keuschbaum, sondern die Erkenntnis der wahren und letzten Wirklichkeit, zu der sich die Menschen emporläutern sollen. Aber am Ende steht nicht ein Wissen, und sei es auch noch so wertvoll, Ziel ist die Gestaltung des Geliebten, des verwunderten und begeisterten Phaidros, den Eros zur Weisheitsliebe entzünden soll.

Ist der „Phaidros" das große Symbol einer mythisch gerichteten Betrachtung der Weltkräfte, so ist Hölderlins „Archipelagus" das erhabene Wahrzeichen einer Geschichtsmythologie.

Weit ist der Raum dieser Dichtung gespannt; Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind von ihm befaßt, und immer ist das Lebendige in seinem innersten Leben, die Verderbnis in ihrer innersten Verderbtheit gesehen. Eine solche Fülle und eine solche Tiefe konnte nur im dichterischen Wort sich mitteilen; nur der schöpferische Mensch konnte das leibhafte Gebilde formen.

Drei große Kreise umschließt das Gedicht: Im ersten wird das Bild der Antike enthüllt. Im zweiten durchwandert der entsetzte Blick die götterlose Dumpfheit der heutigen Welt. Im dritten kündet der Seher die neue Ordnung, die Auferstehung antiker Menschlichkeit in verwandelter Gestalt.

Nicht wie der Historiker sieht Hölderlin die antike Welt, indem er eine Menge von Äußerungen und Begebenheiten betrachtet, die alle auf das griechische Volk gerichtet sind, sondern er hebt aus dem Ganzen der Geschichte das Entscheidende heraus und weist das Gesetz, das diese Welt beherrscht, in seiner ganzen Reinheit, d. h. in den symbolhaften Formen seiner Verwirklichung, nicht aber in der großen Zahl der teilweise notwendig getrübten und verletzten Erscheinungen auf. Er betrachtet nun die Antike in dreifacher Weise: die symbolische Landschaft, die symbolischen Menschen und die symbolischen Ereignisse.

Mit der Anrufung des Meergottes, des immer gewaltigen, beginnt das Gedicht, um zu künden von dem schönen und fruchtbaren Leben, das er mit Jünglingsarmen umfängt, von den Kräften der Höhe und der Tiefe, die ihn, Ehrfurcht erweckend, berühren, von seinem maßvoll heroischen Leben, das die Hellenen zu großer Ordnung gestaltet hat. Das Leben, das dem Meer entstiegen ist in den blühenden Inseln, geht in seinem Wesen zusammen mit jenem andern Leben, das diese Menschen bewegt. Der Rhythmus der Verse ist ganz Macht und Größe, da Kretas gedacht wird mit blockhaft einfachem Wort. Wenn dann Salamis' Name ertönt, so lockert sich der Rhythmus zur Üppigkeit und Milde, bleibt aber doch noch heldischer Klang, wie ja niemals den Griechen die entspannende Lösung zur kleinlich beschränkten Idylle wurde. Und nun feiert der Dichter, als spräche Dionysos selber den Vers, in Rausch und Verzückung das göttlich trunkene Delos, um dann, noch schwer von solch rauschhafter Wonne,

die dunkel lastende Fruchtbarkeit von Tenos und Chios zu preisen, bis endlich der klingende Reigen der Bäche, die von Kalauria fallen, das schöne Maß und die frohe Stille wiederbringt:

> „Kreta steht, und Salamis grünt, umdämmert von Lorbeern,
> Rings von Strahlen umblüht, erhebt zur Stunde des Aufgangs
> Delos ihr begeistertes Haupt, und Tenos und Chios
> Haben der purpurnen Früchte genug, von trunkenen Hügeln
> Quillt der Cypriertrank, und von Kalauria fallen
> Silberne Bäche, wie einst, in die alten Wasser des Vaters."

Die Inseln, die „Heroenmütter", bezeichnen wirklich menschliche Haltungen; ihr Leben ist das Leben des großen hellenischen Menschen – nicht nur den Gehalten nach, wie wir es bisher betrachteten, sondern auch der Ordnung dieser Gehalte nach. Die monumentale Wucht des Heroischen (Kreta) löst sich in einer klangvoll ehernen Bewegung, die nicht der Anmut entbehrt (Salamis). Diese Entspannung wird vollendet zur seligen Ohnmacht und zugleich aufgehoben in einer höchsten Spannung durch die heilige Mania, in der das Göttliche sich offenbart (Delos). Und da der Verzückte in die große Müdigkeit seiner Begeisterung sinkt, wie mit Lasten von Duft überdeckt, da glüht um ihn die schwere Fruchtbarkeit des Herbstes (Tenos und Chios). Aber wenn dann die Traube gebrochen wird und sich darbietet in der Milde des Weines, dann schwindet der Drang der Freude, und hellfrohe Tänze beschließen den Tag (Kalauria). Am Anfang und am Ende herrscht das Maß, das Maß der heldischen Wucht und das Maß der leise fließenden Bewegung. In der Mitte aber ruht das Geheimnis von dem alles sein Leben empfängt: die Mania des göttlich trunkenen Delos. –

Die großen Mächte der Welt, die in der entrückenden Begeisterung erschaut werden, sind dem Meergott vertraute Gegenwart – die zeugenden und die formenden Gewalten, das Dunkel und das Licht. Das dunkle Wirken von Geburt und Tod hat der Meergott erfahren, wenn eine Insel verging,

> „. . . wenn zu Zeiten, vom Abgrund
> Losgelassen, die Flamme der Nacht, das untre Gewitter,
> Eine der Holden ergriff und die Sterbende dir in den Schoß sank,
> Göttlicher!"

Aber auch die Himmlischen, die Kräfte der Höhe, sind ihm in ihrer Reinheit nah und vertraut: das heilige Mondlicht und die Sterne, die Sonne des Tags und der freundliche Äther. Sie geben Licht und milde Schönheit, schmücken die Wellen und bewegen sie in den Rhythmen ihrer Liebe. –

Im Anblick eines solchen Lebens sind die Hellenen gewachsen zu Reichtum und Klarheit. Sie formten ihr Dasein zur Größe, wenn sie nach dem breiten Strömen der Wogen atmeten und schritten, wenn sie den verachtenden Ernst des Meeres sahen, mit der es den Wechsel der Zeiten ertrug; Glück und Fülle sproß ihnen empor, wenn sie den blühenden

Himmel und die fruchtbaren Inseln betrachteten. In stiller Ehrfurcht verweilten sie, wenn sie das Meer umschauert fanden vom Walten der Gottheit.

In dieser großen, also erweckten Landschaft leben und handeln die symbolischen Menschen, die unmittelbar mit ihr verbunden sind: der fernhin sinnende Kaufmann und der die Woge belauschende, von einem tiefen Werden bewegte Jüngling. Auch des Kaufmanns Tun ist von den Göttern gesegnet. Denn er ist der Spendende, der Ordnende und der Verbindende. Der Spendende ist er dem eigenen Volk und dem fremden, wenn er dem einen die Gaben des anderen mitteilt. Der Ordnende ist er darum, weil er den Überfluß mindert und den Mangel erfüllt. Der Verbindende ist er deshalb, weil er Bund und Geimeinschaft begründet, indem dem Fernen vom Nahen Gruß und Kunde bringt:

> „... die Götter
> Liebten so wie den Dichter auch ihn, dieweil er die guten
> Gaben der Erd' ausglich und Fernes Nahem vereinte."

Ihm sieht der Jüngling nach, dessen Meister der Meergott ist, der ihn zur Größe der Gesinnung und der Tat erweckt, das Bedeutsame schmückend mit friedvoller Anmut.

An die Vergegenwärtigung der svmbolischen Menschen schließt sich die große Darstellung der symbolischen Ereignisse an: des Einbruchs der Perser in griechisches Land. Der Perser erscheint als der Feind des Genius. Seine Herrschaft ist Knechtung des Geistes. Das Gelüst seiner weit ausschauenden Pläne bedroht das Heiligste mit Frevel und Entweihung. Die Verwüstung der Städte, das Ringen bei Salamis, die Rückkehr in das zerstörte Athen, der Aufbau der Stadt, die neue Aussaat auf den Feldern — es sind Bilder eines gewaltigen Schicksals, das ein großes Volk groß durchleidet und groß überwindet. Der heldische Geist des Bundes wird in diesen Versen gefeiert, die Ehrfurcht vor den Göttern, die in der Schlacht die Männer zum Kampf gegen die Gottverächter entflammt und die nach der Schlacht über die Gründung des neuen Lebens waltet.

Ganz erfüllt von diesem klaren und geweihten Leben blickt der Dichter auf das eigene Volk, in dem kein Gott sein Gesetz verkündet:

> „... es wandelt in Nacht, es wohnt wie im Orkus
> Ohne Göttliches unser Geschlecht. Ans eigene Treiben
> Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt
> Höret jeglicher nur, und viel arbeiten die Wilden
> Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer
> Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen."

Gundolf[19]) hat gezeigt, daß Hölderlin nicht von der Verworfenheit seines Zeitalters ausgegangen ist, um sich dann ein ideales Gegenbild zu konstruieren, das er sich aus der Antike geschaffen hätte, sondern daß vielmehr bei ihm zunächst ein großes Ja entstanden war, das Bild eines edlen Menschtums, das seine Seele erschütterte. Die Darstellung der götterlosen

Gegenwart nimmt im Ganzen der Komposition durchaus nicht die gewichtigste Stelle ein und erweist sich sogar ihrem äußeren Umfang nach als untergeordneter Natur.

Nicht das Gericht über die Zeit, aber auch nicht die Verlebendigung des antiken Lebens ist die eigentlich bewegende Kraft dieser Verse; denn auch die Vergangenheit wird nur deshalb beschworen, daß sie dem Kommenden diene als vorausdeutendes Symbol. Die Schöpfung eines neuen Lebens, das dem der Griechen an Tiefe und Fruchtbarkeit gleicht, ist die Mitte, um die das Gedicht sich bewegt. Der Aufblick zur antiken Welt gewinnt von hier aus einen dreifachen Sinn: Es ist eine Katharsis unserer Seele, ein Durchbruch aus unserer eigenen Dumpfheit in das Licht. Es ist die Erweckung einer neuen Fruchtbarkeit, da die Antike nicht nur erkannt, sondern vergegenwärtigt ist. Es ist Weisung zu einem neuen Leben, das uns zu schaffen gesetzt ist.

Am Ende des langen und mühevollen Weges, der uns durch den ganzen Bereich der Kunst und der Kunstbetrachtung geführt hat, besinnen wir uns, daß auch unsere Betrachtung, obschon in ungleich dürftigeren Grenzen, doch keinen andern Sinn hat als diesen: Reinigung, Erweckung und Gestaltung zu bewirken. Unser Wissen um die Kunst sollte gereinigt, sollte von dem Gestrüpp befreit werden, das es überwuchert hat. Nach dieser Katharsis sollte das Wesen der Kunst und der Kunsterkenntnis in neuer Anschauung betrachtet werden, auf daß wir neue Schönheit und neue Tiefen im Reiche der Kunst entdeckten. Schließlich aber sollte der Anblick dieses geläuterten Lebens uns nicht ein neues Wissen vermitteln, sondern ein neues Wesen erwecken, sollte uns verhelfen zur Reifung der eigenen Person.

Mit doppeltem Spruch möge uns der „Archipelagus“ ins Künftige, ins Dunkle entlassen: Das eine Wort ist eine Verheißung:

„. . . schon hör' ich ferne des Festtags
Chorgesang auf grünem Gebirg, und das Echo der Haine,
Wo der Jünglinge Brust sich hebt, wo die Seele des Volkes sich
Still vereint im freieren Lied, zur Ehre des Gottes.“

Das zweite, das er zu uns spricht, ist schwer von dunkler Ahnung:

„. . . und wenn die reißende Zeit mir
Zu gewaltig das Haupt ergreift, und die Not und das Irrsal
Unter Sterblichen mir mein sterblich Leben erschüttert,
Laß der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken!“

FUNDIERUNGSORDNUNG

Die Fundierungsgesetze der Betrachtungsformen geben darüber Aufschluß, wie die Typen der Kunsterkenntnis einander folgen — nicht mit Rücksicht auf Erfahrung und Geschichte, sondern in bezug auf das ideale Abhängigkeitsverhältnis. Die Frage lautet, welch andere Betrachtungsformen die Existenz einer bestimmten wesensmäßig voraussetzt.

Die gemeinsame Basis aller Erkenntnisarten ist die *natürliche Kunstbetrachtung*. Auf ihr baut auf die *Kunstbetrachtung des bewußten Menschen,* die die erstere mannigfaltig klärt und erweitert; innerhalb der bewußten Kunstbetrachtung ist die bewußte Kunstbetrachtung im engeren Sinne die ursprüngliche, die wissenschaftliche Kunstbetrachtung die abgeleitete Form. Aus der Tatsache, daß die letztere nichts weiter als ein Spezialfall eines Spezialfalls der Kunsterkenntnis ist, ergibt sich, wie unrecht man daran tut, den Blick einseitig auf sie zu lenken. Innerhalb der historischen Kunstbetrachtung ist die Existenz der Philologie erst durch die Existenz der wissenschaftlichen Kunsterschließung gerechtfertigt.

Die *Mythologie* nimmt sowohl die natürliche als auch die bewußte Kunstbetrachtung auf und steht damit am Ende des Verknüpfungssystems der Betrachtungsformen.

NATÜRLICHE KUNSTBETRACHTUNG.

BEWUSSTE KUNSTBETRACHTUNG.

I. im engeren Sinne;

II. wissenschaftliche Kunstbetrachtung,

a) Kunstphilologie,

b) wissenschaftliche Kunsterschließung;

I und II b bilden zusammen die Kunsterschließung.

MYTHOLOGIE.

WERTORDNUNG

Es ist möglich, die Betrachtungsformen auch ihrem Werte nach zu stufen. Der Wertmaßstab ist dadurch gegeben, daß wir die Betrachtungsart als die höchste ansehen, durch die das Kunstwerk in der adäquatesten Weise erfaßt wird. Gilt nun das Gesetz, daß eine Form der Kunsterkenntnis um so vollendeter ist, je mehr sie sich diesem Ziele nähert, so lassen sich ohne Zweifel die verschiedenen Typen der Kunsterfassung rangmäßig miteinander vergleichen. Wir gewinnen, von den geringeren Werten zu den höheren ansteigend, folgendes System:

Philologie; sie sieht in selbstgesetzter Beschränkung nur das „Körperhafte".

Natürliche Kunstbetrachtung; sie sieht das Werk wenigstens als lebendige Gesamtheit, wenn auch in unvollkommener Weise, und steht damit der Sinnerfassung des Werkes näher. Nicht nur als Leben, sondern als künstlerisch gemeistertes Leben erscheint das Werk in der

Kunsterschließung, die freilich auch nicht zu solchen Tiefen zu führen vermag wie die

Mythologie.

QUELLENANGABEN

NATÜRLICHE KUNSTBETRACHTUNG

1. Dichtung und Wahrheit (Anfang des 11. Buches) / 2. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (herausgegeben von H. Amelung) S. 43 / 3. Hebbels Werke (herausgegeben von Krumm) II, 183 / 4. Bethge, Deutsche Lyrik seit Liliencron S. 248 / 5. Übersetzung bei Strzygowski, Kleinasien (Leipzig 1903) S. 94 / 6. Vgl. Michaelis-Wolters, Die Kunst des Altertums[10] S. 433 / 7. A. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien (Berlin 1920) S. 61 ff. / 8. Grünwedel a. a. O. S. 59 / 9. Fr. Sarre, Die Kunst des alten Persien Abb. 49; hier vertritt das Tier den Henkel / 10. Sarre a. a. O. Abb. 126 / 11. Exekias, Dionysos' Meerfahrt / 12. Übersetzt von Dr. M. Weber / 13. VII. olympischer Siegesgesang (übersetzt von G. Ludwig) / 14. Übersetzt von Ilg (Wien 1873) S. 37 / 15. Übersetzt von Ceri (Wien 1875) S. 194 / 16. Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae. Vgl. Waetzold, Deutsche Kunsthistoriker (Leipzig 1921) I, 15 / 17. Aus der Chronik eines fahrenden Schülers (Werke ed. Morris III, 11) / 18. Im „Ardinghello" / 19. Phaidros (übs. von Kaßner), Jena 1920, S. 89 / 20. Abgedruckt bei Schlosser, II. Beiträge zur Kunstgeschichte (Wien 1891) S. 77 / 21. XVIII, 490–506 eigene Übersetzung / 22. Die ganze Stelle bei Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters (Wien 1896) S. 299 und S. 301 / 23. Chroniken deutscher Städte (C. Hegel) 9. Bd., S. 721 ff. / 24. Übersetzt von Dr. W. Kortüm (W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale, Berlin 1854, S. VII, Vers 238/241 / 25. Vgl. J. v. Schlossers Quellenschriften / 26. Volksmärchen der Kabylen I, 24 / 27. Reclam S. 23 / 28. Formprobleme der Gotik S. 12 ff. / 29. Im „Europäischen Geist" / 30. Vgl. vor allem Nicolai Hartmann, Metaphysik der Erkenntnis / 31. Gundolf, Goethe S. 162 / 32. Wackenroder, Herzensergießungen (!) eines kunstliebenden Klosterbruders (Kiepenheuer S. 172) / 33. Vgl. L. Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert S. 16 und S. 26 / 34. Hölderlin im „Hyperion". / 35. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters (Wien 1891) S. 13.

KUNSTPHILOLOGIE

1. Vgl. P. Clemen, Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden (Düsseldorf 1916) S. 408 / 2. Vgl. H. Popp, Maler-Ästhetik (Straßburg 1902) S. 213 / 3. Vgl. Otto v. Schleinitz, Trier / 4. Olympische Kunst (Marburg 1923) / 5. Dichtung und Wahrheit (9. Buch) / 6. Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig 1922) S. 41 ff. / 7. In einem Führer durch die Dresdener Gemäldegalerie / 8. K. Justi, Michelangelo (Leipzig 1900) S. 149 / 9. Kleine Schriften (Leipzig 1913) S. 181 / 10. Über die Lao-

koon-Beschreibung vgl. Coriolan Petranu, Inhaltsproblem und Kunstgeschichte (Wien 1921) / 11. Vgl. z. B. F. Leitschuh, Bamberg (Leipzig 1914) S. 62 / 12. H. Tietze, Methode der Kunstgeschichte S. 357 (die beste Arbeit über die Probleme der Kunstphilologie) / 13. Ähnlich bei Troeltsch, Historismus I, 46 / 14. Montaigne, Essays (übersetzt von Bode) 23. Kap. / 15. Schriften 1. Band oder R. Huch, Die Romantik (Leipzig 1908) I, 344 / 16. Morgenstern in „Palma Kunkel" / 17. Vgl. Scheler, Wesen und Formen der Sympathie / 18. Bonn 1921 / 19. Brief Pascals an Madame Périer vom 1. April 1648; vgl. meine Übertragung: Pascal, Religiöse Schriften (Köln 1924) / 20. Bonn 1922 / 21. Werke VIII, 257 (Bibliogr. Institut) / 22. Hebbel, Werke (herausgegeben von Krumm) 12. Bd., S. 525 / 23. Vgl. Aristoteles, Politik VIII. Buch / 24. Vgl. E. Husserl, Logische Untersuchungen / 25. Herder, Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele vgl. Philos. Bibl. Bd. 112, S. 56 / 26. Vgl. Wölfflins Nachruf im Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 344 / 27. (Berlin 1919) S. 91.

WESENSLEHRE

1. C. Lange, Das Wesen der Kunst I, 131 und 129 (Berlin 1901) / 2. A. a. O. S. 131 / 3. In der „Welt als Wille und Vorstellung" III, 43 / 4. S. 25 / 5. Psychologie der Kunst[1] II, 98 / 6. Zur Genealogie der Moral (Klass.-A. S. 449 / 7. A. a. O. (öfters) / 8. A. a. O. I, 63 / 9. Grundriß der Ästhetik S. 8 und S. 36 / 10. Ästhetik des reinen Gefühls I, 185 / 11. Im „Goethe" S. 1 / 12. Brief vom 14. April 1776 / 13. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik (herausgegeben von Hotho, Berlin 1835) I, 57 / 14. Philosophie der Kunst S. 169 (herausgegeben von Prof. Dr. A. Drews) / 15. Werke Bd. 30, S. 290 (Cotta 1840) / 16. Zitiert bei Sörgel, Dichtung und Dichter der Zeit S. 174 / 17. Ästhetik I, 61 / 18. Ästhetik I, 42 / 19. II, 148 (herausgegeben von Franz Blei) / 20. H. Konnerth, Die Kunsttheorie C. Fiedlers (München 1909) S. 69 / 21. C. Fiedler, Schriften zur Kunst I, 58 / 22. C. Fiedler a. a. O. S. 350 / 23. C. Fiedler a. a. O. S. 55 / 24. C. Fiedler a. a. O. S. 70 / 25. C. Fiedler a. a. O. S. 344 / 26. C. Fiedler a. a. O. S. 346 / 27. C. Fiedler a. a. O. S. 391 / 28. H. Konnerth a. a. O. S. 74; vgl. Fiedler S. 350 / 29. C. Fiedler S. 425 / 30. C. Fiedler S. 389 / 31. Konnerth a. a. O. S. 101 / 32. Schriften I, 175 / 33. Vgl. Diels, Fragmente der Vorsokratiker[2] I, 421 / 34. Grundbegriffe S. 245 / 35. A. a. O. S. 13 / 36. A. a. O. S. 247 / 37. Poetik c. 24 / 38. Problem der Form (Straßburg 1913) / 39. A. a. O. S. 61 / 40. Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur (München 1807) S. 10 / 41. Fiedler a. a. O. S. 408 / 42. Plotini Liber de Pulchritudine ed. F. Creuzer (Heidelbergae MDCCCXIV) c. VII p. 44 / 43. Creuzer p. 14 / 44. Creuzer p. 20 / 45. Philosophie der Kunst S. 31 und S. 18 / 46. Ästhetik I, 144, 140, 132 / 47. Die Welt a. W. u. V. III, 36, 35 (Reclam I, 251 und 248) / 48. Philo-

sophie der Kunst (Paris und Leipzig) S. 43/47 / 49. Plotin a. a. O. c. I p. 2 / 50. Ästhetik des reinen Gefühls II, 238 / 51. Shakespeare und der deutsche Geist S. 289 ff. / 52. Zitiert bei Sörgel a. a. O. S. 174 / 53. Paideuma S. 73 / 54. Poetik c. XXIII / 55. Lessing, Hamburgische Dramaturgie 70. Stück / 56. Poetik c. VIII, Ausgabe von J. Bywater S. 26 / 57. (Taschenausgabe) S. 199 und S. 75 / 58. Michaelis-Wolters, Handbuch[10], Tafel IV / 59. Vgl. meine Übertragung (Köln 1924); Abschnitt: „Weltweisheit und Offenbarung" / 60. Schwarzlose S. 207 / 61. A. a. O. S. 209 / 62. A. a. O. S. 216 / 63. A. a. O. S. 30 / 64. A. a. O. S. 190 / 65. A. a. O. S. 30 / 66. A. a. O. S. 186 / 67. A. a. O. S. 180 / 68. A. a. O. S. 216 und S. 100 / 69. A. a. O. S. 216 / 70. A. a. O. S. 202 / 71. A. a. O. S. 175/176 / 72. A. a. O. S. 53 / 73. A. a. O. S. 61.

KUNSTERSCHLIESSUNG

1. S. 297 / 2. Vgl. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst S. 77 ff. / 3. Scheler a. a. O. S. 275 / 4. Ästhetik (Hamburg und Leipzig 1903) I, 108 / 5. Rembrandt (Leipzig 1916) S. 22 / 6. A. a. O. I, 91 / 7. Ausführlicher bei Scheler a. a. O. S. 8 ff. / 8. Bei Scheler S. 277 / 9. S. 38 / 10. Grundriß der Geschichte der griechischen Philosophie[6] (Leipzig 1901) S. 91 / 11. Übersetzung der „Rhetorik" des Aristoteles (Stuttgart 1862/63) S. 68 / 12. A. a. O. II, 41 / 13. Vgl. Scheler S. 7 / 14. Probleme der Geschichtsphilosophie[2] S. 30 und S. 65 / 15. Über die Aufgaben des Geschichtsschreibers, Philos. Bibl. Bd. 123, S. 90/91 / 16. *Περὶ τοῦ καλοῦ* ed. Creuzer p. 66 / 17. In der zweiten „Unzeitgemäßen Betrachtung: Vom Nutzen und Nachteil der Historie" / 18. A. a. O. S. 4 ff. / 19. Denkmal Joh. Winckelmanns (herausgegeben von Duncker, Kassel 1882) S. 17 / 20. A. a. O. S. 81 und S. 83 / 21. Geschichtsphilosophie S. 31 / 22. S. 477 / 23. H. Mann, Der Untertan (Leipzig 1918) S. 481 / 24. A. a. O. I, 134, 155 / 25. (Leipzig 1921) I, 515 / 26. Lehrbuch der Dogmatik (Paderborn 1922) III, 532 / 27. Geschichte der deutschen Kunst I, 235, 207 / 28. Trier (Berühmte Kunststätten Nr. 48) S. 1 / 29. In W. Scherers Gesch. d. deutschen Literatur (Berlin 1918) S. 683 / 30. Caroline (Leipzig 1913) S. XI / 31. S. 70 / 32. Westöstlicher Divan, Werke (Bibl. Institut) IV, 300 / 33. A. a. O. S. 46/47 / 34. A. a. O. S. 38 / 35. Vorrede zur „Welt a. W. u. V." (Reclam) I, 9/10.

KUNSTMYTHOLOGIE

1. Plato, Ende des VIII. Briefes / 2. Poetik c. 9 / 3. Briefe zur Beförderung der Humanität, 6. Sammlung / 4. Der Dichter in Zeiten der Wirren / 5. Hyperion S. 177 (Kiepenheuer) / 6. Scheler, Wesen und Formen der Sympathie S. 192 / 7. De pulchritudine p. 28 / 8. Parmenides (Diels I,

175 / 9. In einem Brief an E. Rohde vom 20. XI. 1868 / 10. Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand (Reclam S. 16); vgl. The philosophical works of David Hume (London 1898) IV, 6: „Be a philosopher; but, amidst all your philosophy, be still a man." / 11. Geburt der Tragödie (Taschen-Ausgabe S. 162) / 12. Confessiones X, 3 / 13. Briefe zur Beförderung der Humanität, 6. Sammlung (Nat.-Lit. S. 296) / 14. Nietzsche, Geburt der Tragödie S. 50 / 15. Ethik S. 302 (übersetzt von Stern) / 16. Ästhetik des reinen Gefühls I, 204, 205, 207 / 17. Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität (a. a. O. S. 273) / 18. Übersetzung von R. Kaßner (Jena) / 19. Hölderlin (in „Dichter und Helden").

QUELLEN DER BILDER

F. Bruckmann, München: Tafel 2, 6, 7. Kunstverlag Dr. Stoedtner, Berlin: Titelbild, Tafel 1, 9. Reg.-Baumeister Th. Wiedemann, Bonn: Tafel 3, 4.

NAMENREGISTER



GEDRUCKT BEI
POESCHEL & TREPTE
IN LEIPZIG